28

Akad. Lesehalle * Heidelberg *

DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER • KUNSTFREUNDE UND SAMMLER •

HEFT 1

JAHRGANG 22 • ERSTES JANUARHEFT 1930
KLINKHARDT UND BIERMANN VERLAG
LEIPZIG • BERLIN

FLATOW & PRIEMER

Gegründet 1856

INNENARCHITEKTUR
KUNSTHÄNDLER
EBENISTEN

BERLIN W 10

TIERGARTENSTRASSE 4a ECKE MATTHÄI-KIRCHSTRASSE

EDGAR WORCH

Antiquitäten
Spezialität: Alt-China
Direkter Import

Ankauf Verkauf

BERLIN / TIERGARTENSTR. 2
NOLLENDORF 4471/4472

Printed in Germany

DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER / KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

HERAUSGEGEBEN VON

PROFESSOR Dr. GEORG BIERMANN

IN BERLIN

*

XXII. JAHRGANG 1930

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / BERLIN

C
4821 13

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg.

INHALTS-VERZEICHNIS

AUFSÄTZE

Biermann, Georg, Renée Sintenis 15
— Paul Strecker 157
— Die Sammlung Schloß Rohoncz 355
— Holbeins Bildnis von Charles Brandon, Herzog von Suffolk 451
Bodmer, Heinrich, Das neue Medici-Museum zu Florenz 49
Borenius, Tancred, An unpublished Work by Alvise Vivarini 500
Cohen, Walter, Georg Biermann zum 50. Geburtstag 355
Dirksen, Victor, Neuere Kunst im Städtischen Museum zu Elberfeld 553
Erdmann, Kurt, Zur Frage der ältesten orientalischen Teppiche 152
Freund, Frank E. Washburn, Ausstellungen und Neuerwerbungen der amerikanischen Museen 65
Fortsetzung und Schluß 121
— Die Detroiter Rembrandt-Ausstellung 332
Friedländer, Max J., Juan de Flandes 1
— Über die Anfänge des Malers Lucas van Leyden 493
— Jan Gossarts Persönlichkeit 583
Giedion, S., Le Corbusier und das neue Bauen 75
— Architekt und Konstruktion 307
— Der deutsche Werkbund in Paris 429
Göbel, Heinrich, Die Wandteppiche der Sammlung Figdor 241
— Ein Cartel aus der Manufaktur des Jean-Joseph de Saint-Germain und seine Varianten 543
Habicht, V. C., Ein unbekanntes Werk von H. Bornemann 453
Heil, Walter, Eine Predella des Luca Signorelli 272
Henkel, M. D., Die Sammlung A. Bonger in Amsterdam 597
Hugelshofer, Walter, Koerbecke und der Marienfelder Altar von 1457 371
— Die altdeutschen Bilder der Sammlung Schloß Rohoncz 405
Huth, Hans, Möbel aus preußischen Schlössern in der Ausstellung der Akademie 537
Jatho, Carl, Die Kölner Grünewalds 415
Junius, Wilhelm, Friedrich der Großmütige in der Gefangenschaft 328
Kuhn, Alfred, Vier polnische Plastiker 194
Lasch, Bernh., Meisterwerke deutscher und französischer Malerei des 19. Jahrhunderts 44
Lill, Georg, Die Ausstellung »Kirchliche Kunstschätze in Bayern« im Residenz-Museum 380
Mackowsky, Hans, Ausstellung italienischer Kunst in London 93
Marle, Raimond van, Ein Altarbild aus der Schule von Avignon 185
— Ein Domenico Veneziano in der Sammlung Rohoncz 369
Mayer, Aug. L., Ältere europäische Kunst in Privatbesitz zu Buenos Aires 269
Meier-Graefe, J., Französische Zeichnungen 9
Neugass, Fritz, Paul Cézanne (1839—1906) 105
— Max Band 334
Nissen, R., Meisterwerke altkirchlicher Kunst aus Westfalen 595
Pander, Arist, Ein Bildnis von Johann Valentin Tischbein (1715—1768) 276
Poglayen-Neuwall, Drei Jahrhunderte vlämischer Kunst in der Wiener Sezession 133
Preetorius, Emil, Die Ausstellung chinesischer und japanischer Malerei 426
Roemer, E., Zur Eröffnung des Deutschen Museums 507
Roh, Franz, Kunst der Gegenwart, München 1930 389
Rosenthal, Erwin, Wandlungen in der italienischen Malerei um 1500 297

Rosenthal, Erwin, Marzell von Nemes † 581
Sarre, Friedrich, Frühislamische Keramik aus Mesopotamien 37
Scharf, Alfred, Die Brautschachtel der Sammlung Figdor 5
— Rembrandts Landschaft mit der Taufe des Kämmerers 192
— Ein Frauenbildnis des Hans Mülich 213
— Die italienischen Gemälde der Sammlung Figdor 418
— Die Ausstellung vlämischer Kunst in Antwerpen 458
— Ein bisher unbekanntes Bildnis von Domenico Ghirlandaio 591
Schmidt, Paul Ferd., Erich Mendelsohn 219
— Walter Gropius 469
Schneid, Otto, Amédée Ozenfant, der Maler des Purismus 250
Schubring, Paul, Eine Maddalena von Francesco di Giorgio 549
Sydow, Eckart v., Ahnenfigur aus Französisch-Äquatorial-Afrika 214
Waldmann, Emil, Courbets Leibl-Bildnis 149
— Ein wiedergefundenes Dogenbildnis von Jacopo Tintoretto 325
Weinberger, Martin, Sammlung Schloß Rohoncz - Plastik und Kunstgewerbe 377
— Die Ausstellungen von Zeichnungen der Erlanger Universitätsbibliothek 385
Winkler, Friedrich, Der neue Bertram-Altar in Hannover 502
Wolfradt, Willi, Henri Matisse 129

KLEINE BEITRÄGE

Biermann, Georg, Museumsverkäufe 529
Bloch, Vitale, Commemorative Catalogue of the Exhibition of Dutch Art 347
Ettinger, Paul, Deutsche Kunst in Moskau 313
Freund, Frank E. W., Vom amerikanischen Kunstmarkt 291
Giedion, S., Produktion Paris 1930 604
Hübner, M. D., Jongkind-Ausstellung in Holland 278
Jatho, Carl, Eine Verkündigung in Köln 20
Rosenberg, Heinz, Vom Londoner Kunstmarkt 88
Scharf, Alfred, Die italienischen Handzeichnungen in London 136

RUNDSCHAU

SAMMLUNGEN

Algier. Neues Museum. 513
Berlin. Altes Museum. Neueröffnung 436
— Asiatisches Museum. Neuerwerbung 21
— Kaiser-Friedrich-Museum. Die Ergebnisse der deutschen Ktesiphon-Expedition 338
— — Sasanidische Kunst. . . . 559
— — Die Neuordnung der Niederländischen Gemälde . . . 561
— Kronprinzen-Palais. Neuerwerbungen 281
— — Neuordnung 435
— Kupferstichkabinett, Neuerwerbungen 606
— Rauch-Museum, Das neue. . 559
— Sanssouci. Die Neuordnung der Gemäldegalerie 55
— — Die Bildergalerie 514
Bremen. Focke-Museum. Jahresschrift 63
Boston. Museum. Millionenerbschaft. 315
Cambridge. Fogg-Museum. Stiftung 315
Cincinnati. Museum of Fine Arts. Neueröffnung 160
Cleveland. Museum 579
Detroit. Detroiter Institut. Neuerwerbungen. 315
— — Geschenk v. Edsel Ford 324
Enschede. Das neue »Rijks-Museum Twenthe« 515
Erfurt. Museum. Erweiterung 516
Hannover. Provinzial-Museum. Umbau der Kuppelhalle. . . 200
Köln. Wallraf-Richartz-Museum, Abbruch des 54
— Kunstgewerbe-Museum. Stiftung 517
Königsberg. Lovis Corinth-Gedächtnissaal 296
Leiden. Archäologisches Museum. Neuerwerbungen . . . 265
London. Britisches Museum. 147
— — Erwerb einer Dürer-Zeichnung 239
Madrid. Neues Diözesan-Museum. Mittelalterl. Kunst . . 55
— Prado-Museum. Legat. . . . 517
— — Neuordnung 606
München. Residenz-Museum. Polenteppiche 561
New York. Metropolitan Museum. Havemeyer-Sammlung 314
— — Waffenabteilung 315
— Moderns Museum. Eröffnung 31
Nürnberg. Germanisches Museum. Neuerwerbungen . . . 160
— — Ankauf 211
Paris. Louvre. Neuerwerbung . 562
Philadelphia. Pensylvania Museum. Sammlung Foulc aus Paris 161, 315
Rotterdam. Museum Boymans. Geschenke und Neuerwerbungen 514
Saarbrücken. Staatliches Museum 284
Speyer. Historisches Museum der Pfalz. Ausstellung. . . . 436
Stuttgart. Ehem. Kronprinzenpalais. Neue Gemäldegalerie 518
Tiflis. Georgische Kunstsammlungen 255
Wien. Kunsthistorisches Museum. Neuerwerbungen . . . 516
Worms. Das neue Museum der Stadt Worms. 518

AUSSTELLUNGEN

Amsterdam. Hollandsche Kunstenaarskring im Städtischen Museum 338
— Israëls, Isaac b. Asti 200
— Sluyters bei Sint-Lucas . . . 338
— Schram, Wouth bei Sint-Lucas 338
— Unabhängigen, Die, im Städtischen Museum 338
— Westendorp-Osieck, Frau bei Sint-Lucas 338
Antwerpen. Vlämische Ausstellung. 227, 257, 396
Augsburg. Reformations-Ausstellung 1930 520
Barcelona. Greco 624
Berlin. Alt-Berlin im Funkhaus 339
— Altrussen in der Tauentzinstraße 10 83
— Baluscheck, Hans, im Verein Berliner Künstler 280
— Barlach, Ernst, in der Akademie. 56
— — bei Flechtheim 607
— Braque bei Flechtheim . . . 520
— Chagall bei Flechtheim . . . 226
— Chirico, G. de, bei Flechtheim 563
— Courbet bei Wertheim. 490, 519
— Der Mensch unsrer Zeit in der Deutschen Kunstgemeinschaft 258
— Dossena, Alceo im Künstlerhaus 57
— Dresdner Kunst der Gegenwart im Verein Berliner Künstler 139
— Ehmsen, Heinrich, bei Wasservogel 83
— Eisendieck, Susanne, bei M. Görtel 111
— Franck, Philipp, in der Akademie der Künste 226
— Freie Kunstschau im ehem. Japan. Botschaftsgebäude . . 437
Berlin. Frühjahrs-Ausstellung in der Akademie. 279
— — im Verein Berl. Künstler 226
— Fünfzig Maler malen Maria Lani, bei Flechtheim 340
— Gezeichnet oder geknipst im Reckendorf-Haus 140
— Gris, Juan, bei Flechtheim . 110
— Gropius, Walter, im Architektenhaus 259
— Grosz, George, bei Bruno Cassirer 607
— Haus der Juryfreien 563
— Heckel in der Galerie Möller 606
— Heine, Th. Th., bei Bruno Cassirer 259
— Helberger, A., im Verein Berliner Künstler 520
— Henseler im Verein Berliner Künstler 520
— Hirth, Otto A., bei Paul Graupe 163
— Hoerschelmann, R. v., bei Paul Graupe 163
— Huber, Hermann, bei Hartberg 139
— Japanisches Theater im Alten Kunstgewerbemuseum . 140, 161
— Junge Pariser Maler bei Clara Landau 280
— Junge Dresdner Kunst in der Modernen Galerie Wertheim 139
— Kardorff, K. v., im Verein Berliner Künstler 519
— Kartellausstellung im Schloß Bellevue 339
— Klimsch, Fritz, bei Hartberg 22
— Klein, César, in der Kunststube 563
— Klossowski, Erich, bei Hartberg 56
— Knispel, Alfred, bei Wasservogel 202
— Kolbe, G., bei Flechtheim . 162
— Kriegel, Willy, bei Wiltscheck 226
— Künstler im Reich im Reckendorf-Verlagshaus. 476
— Kultgerät im ehem. Kunstgewerbemuseum 607
— Kupferstiche aus der Rokokozeit im Kupferstichkabinett. 606
— Liebermann bei Bruno Cassirer 140
— Manet bei Bruno Cassirer. . 140
— Matisse bei Flechtheim . . . 520
— Marquardsen im Verein Berliner Künstler 520
— Marye, Simonne, bei Flechtheim 340
— Matisse bei Thannhauser . . 139
— Meister des Expressionismus bei Ferd. Möller 84
— Meisterwerke aus Preußischen Schlössern in der Akademie 481, 518

Berlin. Menkes, Zygmunt, bei Hartberg 202
— Moderne Bildwirkereien im chem. Kunstgewerbemuseum 211, 258
— Moderne Maler aus China u. Japan in der Sezession . . . 520
— Mosaik und Glasmalerei bei Puhl-Wagner, Heinersdorf . 318
— Mueller, Otto, bei Möller . . 280
— Nolde bei Ferd. Möller . . . 226
— Nußbaum, Felix, in der Modernen Galerie Wertheim . . 202
— Picasso bei Flechtheim . . . 520
— Pinner, Erna, bei Flechtheim 83
— Plastik in der Sezession . . . 110
— Pletsch, Oscar, im ehemalig. Kunstgewerbemuseum 211
— Rembrandt in der Akademie 137
— Reppert-Bismarck, Jack v., bei F. P. Brandl. 607
— Rheinische Kunst in der Deutsch. Kunstgemeinschaft 163
— Rheinische Sezession in der Sezession 201
— Rodin, Aquarelle, bei Flechtheim 319
— Schad, Christian, bei Gurlitt 22
— Scharff, Edwin, bei Paul Cassirer 56
— Scholz, Werner, i. d. Kunststube 56
— Sezession 339, 608
— Sidibé, Kalifala, bei Flechtheim 83
— Slevogt bei Bruno Cassirer . 140
— Sowjet-Maler, i. d. Sezession
— Spiro, Eugen, bei Hartberg 22
— Sport als Kulturfaktor im Verein Berliner Künstler . . 339
— Staatspreis, Ausstellung in der Akademie 57
— Südafrikanische Felsbilder in der Staatl. Kunstbibliothek . 319
— Städte und Bauten im alten Bilddruck im Kupferstichkabinett 20
— Tagore bei Ferd. Möller . . 438
— Verein der Künstlerinnen . . 202
— Vision und Formgesetz bei Ferd. Möller 520
— Winter, Fritz, in der Kunststube 163
— Wolff, G. H., bei Flechtheim 563
— Wollheim, Gert, b. Hartberg 562
— Zille, Heinrich, in der Modernen Galerie Wertheim . 84
— Zügel, H. v., im Verein Berliner Künstler 519
Boston. Graphische Künste im Museum 28
Budapest. Alte kirchliche Kunst im Kunstgewerbemuseum 475
— Csontváry in der Maschinen-Ausstellungshalle 563
Bremen. Leih-Ausstellung in der Kunsthalle 402
— Walte, Joh. Georg, im Focke-Museum 608
Breslau. Schlesisches Biedermeier 342
— Willmann, Michael, im Provinzialmuseum 440
Brüssel. Despiau, Ch., im Palais des Beaux-Arts 164
— Permeke, Constant, im Palais des Beaux-Arts 164
Chemnitz. 100 Jahre deutsche Zeichenkunst, 1750—1850, im Museum 281
— Kult und Form im Museum 281
Cleveland. Französische Kunst im Museum 28
Dessau. Gedächtnisausstellung der drei Brüder Olivier . . . 608
Detroit. Chinesische Kunst im Museum 27
— Mohammedanische dekorative Kunst im Institute of Art . . 580
— Rembrandt 267
Dresden. Aktion, Die, in der Fides 479
— Barlach, E., im Kunstverein 320
— Beckmann in der Fides . . . 610
— Böckstiegel, A., im Kunstverein 320
— Dix, Otto, in der Fides . . . 479
— Dresdner Kunst im Sächsischen Kunstverein 479
— Entstehung und Geschichte des Zwinger im Kupferstichkabinett 478
— Fuhr, Xaver, bei Arnold . . 610
— van Gogh bei Fides 320
— Haizmann in der Fides . . . 609
— Klee, Paul, Hundert Aquarelle in der Fides 142
— Kretzschmar, B., bei Arnold 320
— Schmid, W., bei Kühl. . . . 610
— Vlaminck bei Kuehl 320
Duisburg. Neugebauer, Rudolf, im Museumsverein . . 343
— Kirchliche Kunst der Gegenwart 610
— Übersicht über die deutsche Kunst der letzten fünf Jahre im Museum 23
Düsseldorf. Ältere Kunst bei Bammann 491
— Aus 10 Jahren junger Düsseldorfer Kunst bei Joh. Ev. 610
— Bochmann, Gregor v., im Kunstverein 281
— Bretz, Julius, im Kunstverein 259
— Juryfreie Ausstellung 320
— Rheinische Fayencen im Historischen Museum 610
— Rheinische Sezession in der Kunsthalle 342
— Tischler, Viktor, bei Flechtheim 610
Elberfeld. Böhler, Hans, im Lohmann-Haus 403
— Alte Münchner Kunst bei Westfeld 565
— Privatsammlung Baron von der Heydt im Städt. Museum 282
Erfurt. Driesch, Joh., im Kunstverein 479
Frankfurt a. M. Adler, Jankel, bei Schames 25
— Aquarelle aus vier Jahrhunderten i. Kupferstichkabinett 226
— Baumeister, Willi, bei Kahnweiler 25
— Exotische Kunstgegenstände (Sammlung Dr. E. Vatter) im Völkermuseum 165
— Fleischauer, Hugo, Sammlung im Städelschen Kunstinstitut 24
— Gesser im Kunstverein . . . 203
— Gezeichnet oder geknipst im Kunstverein 282
— Graphik französischer Meister bei Trittler 203
— Grosz, Georg, im Kunstverein 85
— Heckel bei Schames 25
— Kubin im Kunstverein. . . . 203
— Lilienfeld, Rosi, im Kunstverein 85
— Minne, Georg, bei M. Goldschmidt & Co. 24
— Photographien aus dem Atelier Hess bei Schames . . . 204
— Rassmussen bei Schames . . 203
— Sintenis, Renée, im Kunstverein 203
— Webereien aus Peru bei Carl 165
— Welfenschatz, Der, im Staedel 444
— Werner, R. M., bei Schames 204
— Zille, Heinrich, im Kunstverein 142
Haag. Hofstede de Groot. Slg. im Städtischen Museum . . 398
— — im Gemeinde-Museum. . 515
Hamburg. Hamburg. Künstler im Kunstverein 258
— Kirchner, E. L., im Kupferstichkabinett 522
— Moderne Bildteppiche im Kunstverein 522
— Kluth, Karl, im Kunstverein. 566
— Kronenberg, Fritz, im Kunstverein 566
— Kunst der letzten 30 Jahre aus Hamburger Privatbesitz im Kunstverein 566
— Munch bei Commeter 522
— Nachleben der Antike im Museum für Kunst und Gewerbe 566
Hannover. Frühjahrsausstellung im Kunstverein 204

Hannover. Gabo, N., in der Kestner-Gesellschaft. 611
— Galerie Hannoversch. Künstler im Provinzialmuseum . . 204
— Herbstausstellung im Kunstverein 568
— Ingres bis Picasso, Von, in der Kestner-Gesellschaft . . 567
— Rohlfs in der Kestner-Gesellschaft 204
Kassel. Kubin im Kunstverein 345
— Wanderausstellung Kasseler Künstler im Kunstverein. . . 345
Köln. Ahlers-Hestermann bei Dr. Becker-Newman 568
— Zeitgenössisches frz. Kunsthandwerk im Kunstgewerbemuseum 568
— Arntz, Gerd, bei Dr. Becker-Newman 402
— Derain bei Abels 402
— Deutscher Händlerbesitz in Köln im Kunstverein 345
— Estnische Künstler im Kunstgewerbemuseum 233
— Georgische Kunst im Kunstverein 536
— Italienisches und niederländisches Barock bei Malmedé & Geissendörfer 536
— Kölner Künstler 1930 im Kunstverein 259
— Kubin im Kunstverein . . . 85
— Laurencin bei Abels 402
— Levy bei Abels 85
— Lhote, André, bei Dr. Bekker-Newman 85
— Marc bei Abels 144
— Masereel im Kunstverein . . 402
— Neue Objekte bei Malmedé & Geissendörfer. 402
— Oppenheimer bei Abels . . . 402
— Pascin in der Domgalerie . . 536
— Peruanische und mexikanische Kleinkunst bei Dr. Becker 536
— Rembrandt im Kupferstichkabinett 85
— Seewald im Kunstverein . . 611
— Seligmann, Sammlung im Schnütgen-Museum 120
Königsberg. Ostpreußische Schlösser und Herrensitze in den Kunstsammlungen . . . 346
Krefeld. Junge Vlamen im Kaiser-Wilhelm-Museum . . 142
Leipzig. Munch, E., im Kunstverein 25
Leningrad. Baschkirtzeff, Maria, im Russischen Museum. 230
London. Alte Zeichnungen in der Fine Society. 284
— — in der Savile Gallery . . 284
— — bei Colnaghi 284
London. Art in the Dark Ages in Europe im Burlington Fine Arts Club 400
— Barrau, Elaine, in der Fine Art Society 166
— Csaky bei Reid & Lefevre. . 477
— Dunlop, R. O., in der Redfern Gallery 166
— Durst, Alan, in den Leicester Galleries 611
— Forseth, Einar, in der Fine Art Society 166
— Französische Maler in der Savile Gallery 477
— Französische Zeichnungen b. Tooth 401
— Grant, Ducan, bei P. Guillaume-Brandon Davis Gallery. 166
— van Gogh in den Leicester Galleries 401
— Haseltine bei Knoedler . . . 477
— Hepworth, Barbara, b. Tooth 611
— Hooper, Englantine, in der Bloomsbury Gallery 284
— Italienische Ausstellung . . . 38
— John, Augustus, bei P. Guillaume-Brandon Davis Gallery 166
— Knight, Laura, im Alpine Klub 612
— Kotschar in den Leicester Galleries 283
— Kunst dunkler Jahrhunderte im Burlington Klub 321
La Serna in der Bloomsbury Gallery 284
— Landschaften in der Fine Art Society 612
— Lees, Derwent, in der Redfern Gallery 284
— Leger, Fernand, in den Leicester Galleries. 283
— Leihausstellung persischer Kunst der Royal Academy . 624
— Leslil, Cecil, in den Royal Institute Galleries 166
— Loan Exhibition of 18th century English Conversation Pieces im Hause von Sir Philip Sasson 233
— Magnasco Society bei Spink. 402
— Metzinger, Jean, in den Leicester Galleries 283
— Mittelalterliche Kunst im Viktoria und Albert Museum 320
— Moderne englische Maler bei Tooth 477
— Nash, John, in der Goupil Gallery 611
— Nash, Paul, bei P. Guillaume-Brandon Davis Gallery 166
— Nevinson, C. R. W., in den Leicester Galleries. 611
— Renoir und die Nachimpressionisten bei Reid & Lefevre 401
London. Rouault, G., in der Georges Gallery 402
— Royal Academy im Burlington House 284
— Severini, Gino, in den Leicester Galleries. 283
— Skeapin, J., bei Tooth. . . . 611
— Smith, Matthew, bei P. Guillame-Brandon Davis Gallery 166
— Sowjet-Kunst i. d. Bloomsburg Gallery 612
— Viollier, Jean Pierre, in den Leicester Galleries 283
— Volkoff, Gabriel, bei Wm. B. Paterson 284
Mannheim. Adler, Jankel, bei Tannenbaum 260
— Das Nationale in der Graphik in der Kunsthalle . . . 260
— Ensor, James, bei Tannenbaum 480
— Innenräume deutsch. Schlösser vom Barock bis zum Empire im Schloßmuseum . . . 346
— Italienische Zeichnungen in der Kunsthalle. 480
— Hofer, Carl, bei Buck. . . . 480
— Läuger, Max, in der Kunsthalle 25
— Nägele, Reinhold, bei Tannenbaum 260
— Neu, Walter, bei Tannenbaum 26
Minneapolis. Altmeister-Ausstellung. 28
München. Abstrakte und Surrealisten im Graphischen Kabinett 36
— Adams, Martha, bei Caspari 112
— Beckmann, Max, im Gaphischen Kabinett. 168
— Braumann, Max, bei Heinemann 568
— Burkart, A., bei Caspari . . 112
— Grosz, George, bei Caspari . 112
— Jansen, F. M., in der Neuen Pinakothek 112
— Kirchliche Kunstschätze aus Bayern in der Residenz . . . 229
— Kollektivausstellung d. Juryfreien. 568
— Moderne Bildwirkereien im Graphischen Kabinett 568
— Oppler, Ernst, in der Neuen Pinakothek 112
— Plakatschau im Graphischen Kabinett 112
— Rauh, M., bei Caspari 112
— Reichel, Hans, bei Caspari. 112
— Rouault, G., im Graphischen Kabinett 568
— Sammlung Schloß Rohoncz in der Neuen Pinakothek 324, 359
— Schaffgotsch, Graf, b. Caspari 112

München. Tagore bei Caspari. 568
— Thoma in der Ludwigsgalerie 112
— Truhe u. Treppich b. Bernheimer 239
— Unold bei Caspari 568
— Wiener Kunstgewerbeschule in der Neuen Sammlung. . . 111
New York. Altfranzösische Plastik in der Galerie Demotte. 137
— Bourdelle bei Rosenbach & Co. 31
— Chirico, G. di, bei Demotte. 624
— Cranach, Lucas, bei van Diemen 31
— Derain bei Knoedler. 478
— Die Madonna in der französischen Bildhauerkunst bei Demotte 478
— van Eyks, Madonna v. Ypern bei van Diemen 478
— Gainsboroughs Jüngling in Schwarz bei Higgs. 478
— Jüngere Generation b. Higgs 478
— Klee, Paul, im Museum of Modern Art 268, 478
— Lehmbruck im Modernen Museum 478
— Levinson, A. F., bei J. B. Neumann. 478
— Maillol, im Modernen Museum 478
— Mexikanische Ausstellung im Metropolitan Museum 624
— Moderne britische Künstler bei Th. Agnew & Sons. . . . 31
— Moderne franz. Kunst bei Mary Harriman 624
— Moderne Malerei in der Galerie Demotte 624
— Modernes Glas und Teppiche im Metropolitan Museum . . 28
— New Art Circle bei J. B. Neumann. 478
— Persische und indische Miniaturen bei Demotte 32
— Rouault bei Brummer. . . . 478
— Sechzehn Meisterwerke bei Knoedler 32
— Utrillo i. d. Balzac Galleries. 31
— Vuillard bei J. Seligman . . 624
— Weber, Max, im Modernen Museum 478
Oldenburg i. O. Tischbein, W., im Landesmuseum . . . 321, 480
Paris. Afrikanische und australische Kunst in der Galerie Pigalle 261
— Aixer Triptychon im Louvre 87
— L'Art Vivant im Pigalle Theater 340
— Ausstellung der Ergebnisse asiatischer Ausgrabungen im Orangeriemuseum 612
— Boilly bei Seligmann. 400
— Bomard bei Druet 166
— Cézanne im Théatre Pigalle. 87
Paris. Chagall bei Bernheim jeune 166
— Corot bei Rosenberg. 399
— Delacroix im Louvre 398
— Denis, Maurice, bei Druet. . 166
— Deutsche Abteilung, Die, im Salon des Artists décorateurs 340
— Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung im Grand Palais 284, 316
— Gellhorn, A., im Pavillon de Marsan 341
— Huet, Paul, i. d. Galerie 32. 261
— Internationale Skulptur bei Georges Bernheim. 26
— Jahrhundert-Ausstellung des französischen Porzellans im Musée des Arts décoratifs. . 58
— Kandinsky in der Galerie de France 166
— Maillol bei Druet 166
— Margold, Josef, im Pavillon de Marsan 341
— Pariser Wandteppiche in der Manufacture des Gobelins. . 438
— Péquin, Charles, bei Marseille 440
— Pissarro, Camille, im Orangerie-Museum 205
— Plastiker bei Zak 26
— Programm - Ausstellung bei Georges Petit 439
— Romantische Ausstellung im Pavillon de Marsan 340
— Roussel, K. X., bei Druet. . 166
— Salon d'Automne 26
— Utrillo bei Bernier 27
— Vallotton bei Druet 166
— Vuillard bei Druet 166
Potsdam. Friedrich, Joachim Karl, bei Heidkamp 320
Prag. Bauch, Jan 613
— Egger-Lienz im Kunstverein 168
— Feininger im Kunstverein. . 168
— Hundert Jahre tschechischer Kunst im Mánes 613
— Jüdische Künstler im Zentralverband jüdisch. Frauen. 168
— Melzer, Moritz, i. Kunstverein 168
— Mitglieder-Ausstellung i. d. Umělecká Beseda 168
— Novak, Willy, bei André . . 346
— Prager Sezession im Kunstverein 613
— Radnitz, Charlotte, b. André 346
— Zrzavy, Jan, i. d. Umělecká Beseda 613
Rio de Janeiro. Deutsche Graphik-Ausstellung in Südamerika. 240
Rochester. Gotische Ausstellung im Museum. 28
Rom. Alte spanische Gemälde aus der Sammlung des Grafen Contini Bonacossi in der Kgl. Galerie für Moderne Kunst 261, 315
Rom. Jahresausstellung d. deutschen Akademie in der Villa Massimo 341
— Mostra di Roma secentesca . 342
Stuttgart. Das Pferd im Kunstgewerbe im Landesgewerbemuseum 285
— Deutscher Künstlerbund 268, 285
Südamerika. Deutsche Graphik 184
Tiflis. Pirosmanischwili, Niko. 614
Ulm a. D. Oberschwäbische Renaissance - Ausstellung im Schwörhaus u. Kupferstichkabinett 480
— Ulmer und Oberschwäbische Malerei und Graphik im Schwörhaus 92
Venedig. Deutscher Pavillon auf d. Internationalen Kunstausstellung 317
Wien. Barockmalerei bei Neumann und Salzer 166
— Film und Foto im Museum für Kunst und Industrie . . 167
— Die Kunst unserer Zeit im Wiener Künstlerhaus 261
— Die schöne Wienerin bei Neumann & Salzer 614
— Faistauer, Anton, in der Sezession 568
— Flämische Kunst in drei Jahrhunderten in der Sezession. 113
— Frankl, Gerhart, i. d. Neuen Galerie 285
— Frühjahrsausstellung in der Sezession 285
— Hofer, Carl, in der Neuen Galerie 167
— Holländische Sittenbild, Das, bei Neumann und Salzer . . 322
— Jubiläumsausstellung im Hagenbund 285
— Maria -Theresia - Ausstellung im Schloß Schönbrunn . . . 322
— Neuere chinesische Malerei und japanische Holzschnitte in der Sezession 230
— Österreichischer Werkbund im Kunstgewerbemuseum. . 398
— Riethof, Willy, in der Neuen Galerie 114
— Schiele, Egon, in der Neuen Galerie 614
— Sidibé, Kalifala, in der Neuen Galerie 230
— Sowjetrussische Kunst . . . 614
— Waldmüller, G. F., im Hagenbund 113
— Werkbund - Ausstellung im Kunstgewerbemuseum 232
— Wiener Frauenkunst 322
Wiesbaden. Frühjahrsausstellung im Nassauischen Kunstverein 262

Wiesbaden. Meisterwerke altdeutscher Plastik in fotografischer Wiedergabe im Nassauischen Kunstverein 614
Zürich. Baud-Bovay im Zürcher Kunsthaus 286
— Französische Kunst b. Wolfsberg 287
— Graphisches Kabinett i. Zürcher Kunsthaus 286
— Grosz, George, im Zürcher Kunsthaus 286
— Jaeckel, Willy, im Zürcher Kunsthaus 287
— Modigliani, A., im Zürcher Kunsthaus 287
— Schiele, Egon, im Zürcher Kunsthaus 287

PERSONALIA

Abel, Oberbaudirektor 144
Archipoff, Abram, Jefimowitsch 615
Baldass, Ludw. 443
Barlach, Ernst 60
Biermann, Prof. Dr. Georg . 355
Bock, E. 404
Boerner, Hans 169
Buchner, Ernst 443
Burchard, Ludw. 443
Caspari, Georg, † 352
Coq, Albert le, † 264
Deusser, Prof. August 60
Driesch, Johannes, † 168
Faistauer, Anton, † 145
Falk, Gustav 482
Feulner, Dr. A. 235
Fischel, Oskar 404
Glück, Heinrich, † 404
Golowin, A. J., † 288
Grisebach, August 443
Hoffmann, Prof. Josef 482
Hofstede de Groot, Cornelis, † 263
Huyghe, René 482
Illies, Prof. Arthur 145
Iwanoff, D. D., † 288
Klimsch, Prof. Fritz 115
Kowarzik, Pauline, † 169
Kurth, Dr. Willy 614
Looy, Jacobus van, † 235
Matisse, Henri 59
Mueller, Otto, † 524
Nemes, Marczell v., † 580
Oelmann, Prof. Dr. Franz . . 615
Orlik, Prof. Emil 443
Osborn, Dr. Max 114
Overvoorde, Dr. J. C., † . . 288
Pascin, Jules, † 346
Pica, Vittorio, † 346
Plaśnik, Prof. Jan, † 235
Rey, Robert 482
Rjepin, Ilja Jefimowitsch . . . 615
Rosenberg, Dr. J. 524
Rosenberg, Marc, † 523
Salverte, Comte F. de, † . . 288
Schilejko, Wladimir Kasimirowitsch 615
Schmitz, Prof. Dr. H. 524
Schweitzer, Oberbaurat, Otto Ernst 28
Secker, Dr. H. F. 296
Sperling, E. M. 288
Studniczka, Geh. Franz, † . 60
Stübben, Oberbaurat 144
Sydow, Dr. Eckart v. 615
Taut, Bruno 524
Trübner, Jörg, † 114
Wiegand, Theodor Geh. . 60, 280
Wilhelm, Prof. Rich., † . . . 168
Wilczynski 524
Winkler, Friedr. 443

KUNST-LITERATUR

Barth, Wilh., Paul Gauguin (Schwabacher) 528
Blum, A. und Lauer, Ph., La Miniature Française aux XV^e et XVI^e Siècles (Habicht) . 525
Bombe, Walter, Urkunden zur Geschichte der Peruginer Malerei im 16. Jahrh. (van Marle) 289
Buchner, Dr. E., Wallraf-Richartz-Jahrbuch (Biermann) . 492
Butler, Howard Crosby, Early Churches in Syria, Fourth to seventh Centuries (Strzygowski) 616
Christiansen, Broder, Die Kunst (Schwabacher) 619
Clemen, Paul, Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande (Biermann) . . . 570
Colin, Paul, Eugène Laermans (Biermann) 174
Colombier, Pierre du, Lettres de Poussin (Klinkhardt) . 172
Dacier, Emile, Gabriel de St. Aubin (Schwabacher) 571
Deville, Etienne, La Reliure française (Hohmeyer) 617
Dimier, M. Louis, Les Peintres Français du XVIII^e Siècle (Biermann) 527
Dorner, Alexander, Kunsthist. Studien des Provinzial-Museums Hannover (Scharf) . 175
Filchner, W., Om Mani Padme Hum (Biermann) . . 61
Futterer, J., Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz (Medding) 526
Graber, Hans, Eugène Delacroix (Schwabacher) 528
Gräff, Werner, Innenräume (Gidion) 206
Hadeln, D. Freih. v., Die Zeichnungen von Antonio Canal, gen. Canaletto (Biermann) . 172
Hauttmann, Max, Die Kunst d. frühen Mittelalters (Biermann) 616
Hill, George F., Dessins de Pisanello (Biermann) 171
Hoetger, Bernhard, Bildhauer (Wolfradt) 619
Josephson, R., L'Architecte de Charles XII. Nicodème Tessin à la cour de Louis XIV. (v. Holst) 617
Kleinschmidt, Beda, Die heilige Anna (Deusch) 526
Lespinasse, Pierre, La Miniature en France au XVIII^e Siècle (Biermann) 174
Les Trésors des Bibliothèques de France (Biermann) 580
Mackowsky, Hans, Apollo u. Marsyas (Gronau) 29
Marle, Raimond van, The Development of the Italian Schools of Painting (Suida) 170
Ojetti, Ugo, La Pittura Italiana Del-L'Ottocento (Deusch) . 570
Pelliot, Marianne, Verres anciens (Kohlhaußen) 618
Portier, A., et Fr. Poncetton, Les arts sauvages (Sydow) 619
Roh, Franz u. Tschichold, Jan, Foto-Auge (Gidion) . . 528
Rohde, Alfred, Königsberg i. Pr. (Deusch) 290
Sauerlandt, Max, Jubiläumsschrift d. Museum f. Kunst- und Gewerbe in Hamburg . 64
Schmid, H. A., Alte Meister der Basler Kunstsammlung . 572
Schmidt-Degener, F., Rembrandt und der holländische Barock (Scharf) 528
Schneider, René, La peinture italienne des origines au XVII^e Siècle (Scharf) . . . 174
Schuhring, Festschrift, Italienische Studien (Biermann) 616
Serra, Luigi, L'Arte nelle Marche (Bodmer) 289
Sick, Ilse v., Nicolaes Berchem 527
Stahl, Fritz, Honoré Daumier (Biermann) 207
Toesca, Pietro, Monumenti e Studi per la Storia della Miniature italiana. — La Collezione di Ulrico Hoepli (Deusch) 570
Tourette, Gilles de la, Poussin (Schwabacher) 175
Tsudzumi, Tsuneyoshi, Die Kunst Japans (Scharf) . . . 172
Waldmann, Emil, Wilhelm Leibl (W. v. Alten) 61

Wieszner, Georg Gustav, Der Pulsschlag deutscher Stilgeschichte (Schwabacher) . . . 617
Wilhelm, Rich., Geschichte der Chinesischen Kultur (Biermann) 206

SAMMLER UND MARKT

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

Amsterdam. Dirksen, D. . . . 577
— Handzeichnungen, graphische u. topographische Blätter, holl. Marinezeichnungen 147
— Hastog, Dr. J. 209
— Köhler, Wenzel 209
— Neuhuys, Albert 209
— Pynappel 209
Berlin. Alte Graphik 179
— Antiquitäten u. alte Meister. 89
— Ausländ. Diplomat. Nachlaß 32
— Ausländisches Museum . . . 178
— Baschwitz, Georg 146
— Bechstein, Carl 621
— Berliner Sammlung (Hohenzollernstr. 8) 180
— Böhm, Max 620
— Castiglioni, C. 576
— Conrath 180
— Coray 446. 486
— Deutsche u. französische Gemälde d. 19. u. 20. Jahrh. aus Berliner Privatbesitz . . 575
— Dobrikow, H., Geh. Hofrat 62
— Dresdner Sammlung. 33
— Dubletten eines deutschen Museums 179
— Eyßler, Dr. C. 266
— Englische u. französ. Farbstiche 487
— Farb- und Linienstiche . . . 622
— Figdor, Dr. A. 445, 483
— Fürstl. Diplomat. Nachlaß . 488
— Freiherr, v. G., Kupferstichsammlung 488
— Gemälde alter Meister. . . . 532
— — Gemälde alter und neuerer Meister. 621
— Gemälde neuerer Meister . . 577
— Golddosen u. Silberarbeiten. 487
— Goldschmidt-Rothschild . . . 621
— H., Graf 178
— Graphik d. 19. u. 20. Jahrh. 575
— Held, Otto 488
— Inkunabelholzschnitte d. 15. Jahrh. u. Kupferstiche alter Meister 530
— K., Textilsammlung 266
— Kappel, M. 574
— Károlyi, Graf E. 89
— Karátsonyi, Graf E. 89
— Kunstbesitz und Wohnungseinrichtung 178, 350
Berlin. Kunstbesitz eines internationalen Kunstsammlers . 487
— Löbbecke, A. 532, 576
— Menzel-Graphik . 488, 576, 622
— Moderne Graphik 487
— Porzellansammlung 532
— Privatbesitz, Gemälde 178
— Renner, Kom.-Rat. 146
— Schloß Schönbrunn (Schlesien) 34, 89
— Schneider-Kainer, Lene. . . 267
— Schwabach, Erik E., Bibliothek 575
— Schweitzer, Eugen. 532
— Seligmann, Dr. L. 89, 120, 177
— Simms 573
— Stilmobiliar, Gemälde alter und neuer Meister 350
— Strauß-Negbauer, Toni 488, 573
— Süddeutscher Fürst, Bildersammlung 487
— Svenonius, Birger 146
— Vieweg 62, 118
— Waegeningh, A. van. 577
— Wendland 621
— Wiener bekannte Sammlung. Alte Handzeichnungen, Miniaturen, Gemälde u. Skulpturen 208
— Witte, Dr. F. C. 532, 576
— Zimmermann, Frau Legationsrat 146
Bonn. B., Dr., Bibliothek . . . 577
Brüssel. Alte Meister des 17. und 18. Jahrh. 622
Frankfurt a. M. Bibliothek aus süddeutschem fürstl. Besitz 447, 488
— Gotische Plastik 323
— Großmann, Dr. O. 578
— Linnemann, Prof. A. 578
— Marx, L. 577
— Seligsohn, Rich. 267
— Weiller, J. H. 352, 532
Köln. Altitalienische Majoliken und asiatische Kunst . . 622
— Belgischer und Wiener Besitz 578
— Diehl, L. 578
— Egestoff 578
— Französische Gemälde und Zeichnungen 622
— Gemälde d. 19. u. 20. Jrh. . 267
— Grattum, Max 622
— Rheinischer und westdeutscher Besitz 622
— Süddeutscher Adelsbesitz . . 293
Leipzig. Frühjahrsauktion bei C. G. Boerner . . 147, 236, 294
— Herbstauktion b. C. G. Boerner 530
London. Alte Meister 267
— Bücher und Manuskripte . . . 89
— Carrington, Lord. 267
— Chinesisches Porzellan und Keramik 91
London. Japanische Kunstgegenstände 91
— Lansdowne 89, 116
— Lewis, Barnet 120
— Winterton, Earl 267
Luzern. Rütschi, Alfred . . . 447
— Schweizerisches und französisches Mobiliar, Antiquitäten 447
München. Adelsberger, A. . . 489
— Antiquitäten u. alte Gemälde 120
— Biederstein, Schloß 489
— Bleibinhaus, Arnulf 622
— Grützner, Ed. v. 239, 323
— Heyl, Exz. v. 447, 533
— Knorr, Th. 293
— Lanz, Dr. Karl 210
— Meyl, Hugo 350
— Neuere Meister 91, 209
— Schweizer Privatbesitz . . . 210
New York. Beraudiere, Gräfin de La 579
— Canessa, Ercole 176, 177
— Garsan 579
— Havemeyer 20
— Monell, Ambrose, Mrs. . . . 579
— Roerich, Prof. Nikolas . . . 176
— Spreckel, Cl. A. 579
Paris. Doucet, J. 579
— Kann, Ed. 579
Wien. Figdor, Dr. A. 63, 208, 265, 292
— Gemälde u. Kupferstiche . . 294
— Gläsersammlung 294
— Széchenyi, Graf 294
Zürich. Albert von Sachsen, Bücherei 180
— Graphik, Zürcher Porzellane und Wappenscheiben 181
— Schweizer, französische und deutsche Gemälde 180

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

Berlin. Figdor, Dr. A. 534
— Handzeichnungen 294
— Gemälde niederländisch. Meister des 17. Jahrh. 536
— Wiener Sammlung 295
Frankfurt a. M. Stiebel, Dr. . 350
Köln. Alte Gemälde eines süddeutschen Adligen 351
Leipzig. Dubletten der Eremitage bei Boerner. 620
London. Ägyptische Altertümer 239
— Alte Gemälde 210, 324
— Carrington, Lord 295
— Ethnologische Sammlung . . 296
— Lansdowne 181
— Lewis, Barnet 181
— Winterton, Earl 295
New York. Canessa, E. 292
— Flayderman, Philip 176
— Havemeyer, Mrs. 292
— Roerich-Museum 291
Wien. Figdor, Dr. A. 348

VERSCHIEDENES
Armes Weimar 624
Bergische Kunst 523
Berichtigung 322, 324, 448
Bohlken, Kunsthandlung 536
Braunschweiger Vermeer, Der . 623
Cézannes, Denkmal 435
China-Kunsthandel 296
Corots Landschaft mit Hirtin . . 28
Cranach, Ein Unbekannter in Kiew 36
Deutsch. Künstlerbund in Stuttgart. 268
Van Diemen — Dr. Benedict & Co. 120
Dusslers »Signorelli« 324
Eröffnungsausstellungen 182
Florentiner Institutes, Mitteilungen des 64
Fritzsche, Ernst 352
Gemäldetausch Leningrad — Moskau. 255
van Goghs, Die falschen, echten 491
Internationale kunsthistorische Kongresse 569
Jubiläum des Ukrainischen historischen Museums in Kiew. 63
Kölnisches 144
Kreuzigung, Die, im Roselius-Haus 536
Künstler-Selbstbildnis, Das . . . 87
Lionardo (?), Ein wiedergefundener 34
Londoner Preise 404
Malerei der Abstrakten und der Surrealisten 141
Meister Bertram, Ein neuaufgetauchter Altar 64, 92
Moderne Bühnenbild, Das, in Hamburg. 440
München, Hugo Meyl 624
Münchner Kunstsommer 352
Neues Bauen in Köln 441
Neumann-Nierendorf 579
Nofretete. 404
Pellerini, Die Sammlung 148
Römisches Bollwerk und Heiligtum in Köln-Deutz. 232
Sammlung Gustave Dreyfus von Duveen gekauft 448
Sammlung Schloß Rohoncz . . 623
Seligmann & Co 211
Sorolla-Museum in Madrid . . . 184
Schleswig-Holsteinische Jahrb. 1928/29 des Thaulow-Museums . . . .
Testament des Herrn v. Nemes. 624
Ulmer Schriften zur Kunstgeschichte. 91
Verschollene Dürer-Sammlung wieder aufgefunden 490
Welfenschatz, Der 62, 536
Wiener Kunstzeitschrift, Eine neue 64
Zur künstlerischen Bewegung in Köln. 611

KATALOGE
Allgemeiner Bildnis-Katalog . . 624
Boer, P. de, Collection 268
Caspari, Galerie 536
Commemorative Catalogue of the Exhibition of Dutsch Art 347
Galerie Gold, Dr. A. 492
Goudstikker, Collection 268
Kassler Gemäldegalerie, Der Katalog der 148
Meisterwerke der Graphik des 15.—17. Jahrh., Gilhofer u. Ranschburg 624
Rosenthal-Katalog 352
Maecenas 207
Watteau-Katalog. 324

ENGLISH SUPPLEMENT

ARTICLES

Biermann, Georg, Renée Sintenis 2
— Paul Strecker 22
— The Rohoncz Collection 49
— Holbein's Portrait of Charles Brandon, Duke of Suffolk 57
Bodmer, Heinrich, The new Medici Museum in Fiorence 6
Dirksen, Victor, New Art in the Elberfeld Museum . 68
Freund, Frank E. W., Exhibitions and Recent Aquisitions in American Museum 9, 17
— The Detroit Rembrandt Exhibition 45
Friedlaender, M. J., Juan de Flandes 1
— Lucas van Leyden's Early Work as a Painter . . . 61
— The Personality of Jan Gossart 69
Giedion, S., Le Corbusier and new Architecture . . . 9
— The Architect and Construction 42
— German Architecture in Paris 55
Goebel, Heinrich, The Tapestries of the Figdor Collection 33
— A Cartel Clock from the Factory of Jean-Joseph de Saint-Germain and its Variants 66
Habicht, V. C., An Unknown Work by H. Bornemann 57
Heil, Walter, A Predella by Luca Signorelli 37
Henkel, M. D., The A. Bonger Collection in Amsterdam 71
Hugelshofer, Walter, Koerbecke and the Marienfeld Altar of 1457 49
— Early German Pictures in the Rohoncz Collection. 53
Huth, Hans, Furniture from the Prussian Castles on Exhibition at the Academy 65
Jatho, Carl, The Cologne Gruenewalds 54
Kuhn, Alfred, For Polish Sculptors. 26
Lasch, Bernd, German and French Masterpieces of the Nineteenth Century 5
Lill, Georg, Exhibition of Ecclesiastical Art in Bavaria 50
Mackowsky, Hans, Exhibition of Italian Art in London 13
Marle, Raimond van, An Altar Piece from the Avignon School 25
— A Domenico Veneziano in the Rohoncz Collection 49
Mayer, A. L., Older European Art in Private Ownership in Buenos Ayres 37
Meier-Graefe, J., French Drawing 1
Neugass, Fritz, Paul Cézanne 14
— Max Band 46
Nissen, R., Masterpieces of Old Ecclesiastical Art from Westfalia 71
Poglayen-Neuwall, Three Centuries of Flemish Art in the Vienna Secession 18
Preetorius, E., Exhibition of Chinese and Japanese Paintings 55
Roemer, Erich, The Opening of the German Museum 62
Roh, Franz, The Art of to Day in Munich. 1930 . . 52
Rosenthal, Erwin, Trends in Italian Painting at the Beginning of the 16th Century 41
— Marzell von Nemes 69
Sarre, F., Early Islam Pottery from Mesopotamia . . 5

Scharf, Alfred, The Bride's Band-Box from the Figdor Collection 1
— Rembrandt's Landscape with the Baptism of the Chamberlain 26
— A Portrait of a woman by Hans Muelich 29
— The Italian Pictures in the Figdor Collection . . . 54
— The Exhibition of Flemish Art in Antwerp 58
— An unknown Portrait by Domenico Ghirlandaio. 70
Schmidt, P. F., Erich Mendelsohn 30
— Walter Gropius 59
Schneid, Otto, Amédée Ozenfant 34
Schubring, Paul, A Maddalena by Francesco di Giorgio 67
Sydow, E. v., Ancestorial Statuettes from Equatorial Africa 29
Waldmann, Emil, Courbets Leibl Portrait 21
— The Portrait of a Doge by Jacopo Tintoretto Rediscovered. 45
Weinberger, Martin, The Rohoncz Collection, Sculpture and Dekorative Art 50
— Exhibition of Drawings from the Library of the University of Erlangen 51
Winkler, Friedrich, The New Bertram-Altar in Hannover 62
Wolfradt, W., Henri Matisse 18

ART NEWS AND NOTES

American Museum, news 43
American Museums, Exhibition in 3
Antwerpen. Exhibition of Flemish Art 30
Berlin. Another Public Gallery of Modern Art in the Kronprinzenpalais 56
— Masterpieces from Prussian Museums 64
— New Arrangement of the Picture Gallery in Sanssouci 6
— Print Room 3
— Exhibitions. 10
— Rembrandt Exhibition 19
— The Results of the German Ktesiphon Expeditions in the Kaiser Friedrich Museum 47
Boerner, Hans 23
Century Exhibition of French Porcelain 7
Cézanne Monument, The. 48
Cincinnati 22
Cologne 19
— An Annunciation in Cologne 3
— Exhibition in Cologne 11
— The Wallraf Richartz Museum to be torn down. . 6
Corots Lanscape with Shepherdess 3
Dossena 6
Duisburg 3
Frankfurter Exhibition 3
Hofstede de Groot, Cornelis, † 35
London 31
— Drawing in the Italian Exhibition in London . . . 19
— Jongkind Exhibition in London 38
Moskow. German Art in Moskow 30
Munich. Big Exhibition in Munich 30
— Auction of the Gruetzner Collection in Munich. . 48
New York. Exhibition of French Sculpture in the Demotte Gallery 19
Oldenburg. W. Tischbein Exhibition 44
Paris. An Official German Exhibition in Paris. . . . 38
— Exhibitions 11, 22, 27, 34, 47
Rome 35
— Exhibition Spanish Painting in Rome 44
— Exhibition 48
Rotterdam. Recent Acquisitions of the Boyman Museum in Rotterdam 27
Vienna. Maria Theresia Exhibition in Vienna 44
Zürich 39
— The Painting of the Abstracts and the Surrealists. 19

THE LITERATURE OF ART

Bombe, Walter, Documents relating to the History of Painting in Perugia during the Sixteenth Century 39
Hill, George F., Dessins de Pisanello 23
Mackowsky, Hans, Apollo und Marsyas 3
Rohde, Alfr., Königsberg in Pr. 40
Serra, Luigi, L'Arte nelle marche Published by Gualtiero Frederici 40
Tsudumi, Tsuneyoshi, The Art of Japan 23
Waldmann, Emil, Wilhelm Leibl 7

THE COLLECTOR

Amsterdam. Auction in Holland 28
Anniversary Publications of German Museums 8
Berlin Auctions 8, 16, 20, 24
— Master Bertram-Altar in Berlin 12
— A New Art Dealer in Berlin 28
Figdor Collection, The 8
Florence. Reports of the Florence Institute 8
Guelph Treasure, The 7, 56
Leipsic. Auctions to be held by C. G. Boerner . . 20, 32
London 20
— The Lansdowne Collection 16
— Auctions 12, 24
— Art Market, The 11
Munich 16, 28
— Chests and Rugs 32
New York 28
— Art Market. 3, 23
Opening Exhibitions 24
Paris. The Pellerin Collection in Paris 20
Vienna. The Figdor Auction. 27, 35
— The Auction of a Well-Known Vienna Collection. 28

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

EUROPÄISCHE KUNST

Die im »English Supplement« wiedergegebenen Abbildungen tragen den Vermerk [ES].

I. GEMÄLDE UND MINIATUREN

Altdorfer, Albrecht, Kreuzigung . . . 178
— Begrüßung d. beiden Frauen 407
— Frauenbildnis . . . 408
Averkamp, Hendrik, Der Eislauf . . . 148
Avignon, um 1440, Die Kreuzigung, Teil des Altarbildes aus Valréas . . . 187
— Die Geburt des Täufers, Teil des Altarbildes aus Valréas. 188
— Die Predigt des Täufers, Teil des Altarbildes aus Valréas . . . 189
— Johannes auf Patmos, Teil des Altarbildes aus Valréas . 190
— Johannes der Täufer und die zur Armut bekehrten Jünglinge, Teil des Altarbildes aus Valréas . . . 191
Avignon, 2. Hälfte 14. Jahrh., Altartafel mit Heiligen . . . 489
Avignon, Schule v., um 1440, Szenen a. d. Leben Christi und einiger Heiliger . . . 185
— Die Kreuzigung . . . 186
Band, Max, Korsische Landschaft. 1928 . . . 334
— Fleischerjunge. 1928 . . . 335
— Mutter und Kind . . . 336
— Junge mit Trompete . . . 337
Bastiani, Lazaro, Triptychon . 403
Batoni, Pompeo, Bildnis des Thomas William Coke . . . 103
Becker, Walter, Bildnis des Dichters Sauvage . . . 259
Beckmann, Max, Genua. 1926 6
— Der Wels. 1929/30 . . . 391
— Porträt Tessier. 1929 . . . 392
— Saxophonspieler. 1930 . . . 393
— Dame in grauem Pelz . . . 565
— Genua. 1926 . . . [ES] 8
Bellegambe, Jean, Marter der hl. Barbara . . . 135
Bellini, Gentile, Mariae Verkündigung . . . 368
Bernard, E., Selbstbildnis. . . 599
Bicci, Neri di, Thronende Madonna . . . 448
Blechen, Karl, Märk. Landschaft . . . 44
Blutenburger Meister, Heiliger . . . [ES] 51
Bodley, Josselin, Undarroa (Spanien) . . . 25
Boilly, L., Die Tochter des Bildhauers Houdon . . . 400
Bornemann, H., Kreuzigung. 455
Bosch, Hieronymus, Der verlorene Sohn . . . 482
Botticelli, Mars und Venus, ca. 1477 . . . 297
— Die Verleumdung des Apelles. 1485/90. . . 300
Braque, Georges, Dieppe. 1930 519
Broederlam, Melchior, Die Geburt Christi . . . 458
— Der hl. Christophorus . . . 458
Brueghel d. Ä., Pieter, De dulle Griet . . . 461
Burgkmair d. Ä., Grablegung Christi . . . 405
Campognola, Giulio, Die Venus in der Landschaft. . . 525
Canaletto, S. Michele und Murano von den Fondamente nuove aus gesehen . . .
Cézanne, Paul, Der blaue See. 1897 . . . 106
— Badende . . . 107
— Landschaft von Estaque. . . 109
— Landschaft bei Auvers . . . 600
— Stilleben . . . 603
Chirico, Giorgio de, Entwurf zu dem Vorhang zu Kreneks Oper »Leben der Orest« [ES] 35
Cleve, Joos van, Betende Maria 443
— Bildnis eines Mannes . . . 459
Coello, Sanchez, Bildnis der Königin Elisabeth v. Valois. 318
Corinth, Lovis, Stilleben. 1920 567
Courbet, Bildnis Max Buchon 46
— Bildnis Wilh. Leibl. 1870 . 151
— Landschaft . . . 513
Cranach, Lucas, Damenbildnis in Rot . . . 33
— Bildnis eines Edelmannes . . 34
— Frauenporträt . . . 35
— Altarflügel links, Hl. Elisabeth, Hl. Anna . . . 410
— Altarflügel rechts, Hl. Christophorus, Hl. Georg . . . 411
Daddi, Bernardo Sposalizio. . 97
— Madonna mit Kind . . . 356
David, Gerard, Bischof und Stifter . . . 69
Degas, Diego Martelli . . . 439
Delacroix, E., Trojans Gerechtigkeit . . . 401
Dix, Otto, Großstadt . . . 264
Dümvege, Viktor u. Heinrich, Altarstück . . . 359
Dyck, A. van, Familie Bolingbroke . . . 136
— Das Martyrium des heiligen Sebastian . . . 463
Edzard, Dietz, Maria Lani. . 285
Fabritius, Barent, Rebekka u. Eleazar am Brunnen . . . 235
— Tobias und Frau . . . 351
Faistauer, A., Selbstporträt. 1929 . . . 569
Ferraresisch, Art d. Cosimo Tura, Buchminiatur . . . 233
Feuerbach, Anselm, Bildnis der Nanna . . . 521
Flandes, Juan de, Die Heiligen Michael und Franziskus. 2
— Christus erscheint der Maria. 3
— Christus und Magdalena. . . 397
Flegel, Georg, Der Geburtstagstisch . . . 355
Florenz, um 1450, Die Legende des hl. Nicolaus von Bari . . . 418
— um 1420, Liebesbrunnen (Desco) . . . 419
— um 1470, Die Legende von den zwei Herzen . . . 420
Friedrich, C. D., Hügellandschaft . . . 315
Frueauf, Rueland, Der heilige Hieronymus . . . 479
Gauguin, Paul, Arearea. 1892 36
— Badende Frauen auf Tahiti . 492
Gelder, Aert de, Mardochai u. Esther . . . 269
Ghirlandaio, Der Tempelgang Mariae. 1490 . . . 302
— Bildnis d. Francesco Sassetti 590
— Detail aus der Berufung der ersten Jünger . . . 591
— Detail aus dem Leichenbegängnis der hl. Fina . . . 592
— Bildnis eines älteren Mannes 593
Girgione, La Tempesta, ca. 1500 . . . 305
Giovanni, Benvenuto di, Thronende Madonna mit Kind . . 69
— Matteo di, Hl. Hieronymus. 71
Glette, Landschaft . . . 395
Goes, Hugo van der, Anbetung der Hirten . . . 396
Gogh, van, Selbstbildnis . . . 597

Gogh, van, Bauernhaus in Auvers. 1890 598
Gossart, Die Madonna mit dem hl. Lukas 583
— Flügelaltar. Die Mitteltafel. 585
— Diptychon. Der linke Flügel 586
— Adam und Eva 589
Goya, Kinder mit Masken . . . 88
— Entwurf zum Teppichkarton »Der Tanz« 270
— Infant D. Antonio Pascual. 319
Graff, Anton, Kammerherr Friedr. v. Heinitz 180
— Selbstbildnis 314
Greco, Christus am Ölberg . . 271
— Apostelkopf 317
Grigoriev, Boris, Landschaft aus Chile 282
Gris, Juan, Die beiden Pierrots. 1922 111
Grosz, G., Welt für sich. . . . 145
— Die Dinge warten 167
— Die Idee der Zeit 227
Grünewald, M., Thomas von Rieneck 416
— Johann v. Rieneck. 417
Guardi, Francesco, Lagunenlandschaft . . . . [ES] 13
Hanneman, Adriaen, Knabenbildnis 173
Heckel, Erich, Fluß zwischen Bergen. 1925 84
— Nordseedünen 85
— Chinesische Artisten. 1928 . 607
Heil, Daniel van, Nächtliche Feuersbrunst 465
Heiligentaler Altar, Heiliger Laurentius. 456
— Kreuzigung des hl. Andreas. 457
Hodler, F., Frl. Léchaud . . . 441
Holbein d. J., Hans, Charles Brandon, Duke of Suffolk . 451
Hollar, Wenzel, Charles Brandon, Duke of Suffolk . . . 452
Israëls, Isaac, Hinter d. Kulisse 203
Jongkind, Landschaft 279
Jordaens, Jacob, Heimsuchung 466
Kandinsky, W., Abstrakte Malerei 169
Kirchner, L., Badende am Strand 553
Klee, Paul, Bühnenlandschaft. 1922 164
Koerbecke, Joh., Mariae Tempelgang 372
— Gefangennahme Christi . . . 373
— Kreuztragung 374
— Kreuzigung 375
— (Art), Verkündigung. Um 1460 595
Krüger, Franz, Oberhofmusikmeister Spontini 615
Lascaux, Elie, La maison de Maria Antoinette. 283
Lasser, H., Sommer 389
Laurencin, Marie, Landschaft 83
Lampi d. Ä., Joh. Bapt., Bildnis d. Papierfabrikanten Pacher v. Eggendorf. 146
Lenain, Antoine, Musizierende Kinder 358
Leyden, Lukas van, Die Kartenspieler 347
— Die Schachpartie 493
— Loth mit seinen Töchtern . . 494
— Susanna vor dem Richter . . 495
— Die Anbetung der Könige. . 495
— Desgl. Triptychon, Mitteltafel 496
— Triptychon, Die Innenflügel. 497
— Selbstbildnis 499
Liebermann, Max, Die Judengasse in Amsterdam . . . 621
Lievens, Jan, Landschaft . . 202
Longhi, Pietro, Bildnis eines Mannes 210
Löwener Meister, Unbekannter, um 1547—48, Kurfürst Johann Friedrich der Großmütige v. Sachsen mit einem spanischen Hauptmann Schach spielend. . . . 329
Lurçat, Jean, Bildnis der Mrs. Chester Dale, New York. . . 27
Marc, Franz, Vögel 263
Marmion, Simon, Stifterin m. der hl. Elisabeth v. Ungarn. 361
Martini, Simone, Christus am Kreuz 121
Matisse, Henri, Akt im grünen Sessel. 1926 130
— Stilleben und Torso. 1925. . 131
— Araberin und Schachbrett. 1928 133
— Weiblicher Akt 343
— Das offene Fenster 517
Meister Bertram, Altar des, Linke Hälfte 502
— Rechte Hälfte 503
— Linker Außenflügel 504
— Rechter Außenflügel 505
— Detail, Christus am Kreuz . 507
— — Abendmahl. 509
— — Himmelfahrt Christi. . . 511
Meister der Figdorschen Kreuzabnahme, Die Kreuzabnahme 484
Meister des Morrison-Altars, Die Verspottung Christi 442
Meister d. Ursula-Legende, Heilige Sippe 133
Meister der vatikanischen Georgshandschrift, Verkündigung 95
Memling, Hans, Die hl. Veronika 360
Menzel, Adolf v., Friedrich d. Gr. besucht den Maler Pesne auf dem Gerüst in Rheinsberg 623
— Männerbildnis . . . . . [ES] 60
Metsu, Gabriel, Dame am Fenster 574
Modersohn-Becker, Paula, Sitzende alte Frau 388
Mondrian und Arp 605
Moroni, G. B., Der Edelmann in Rosa 99
Niederländischer Meister, um 1460, Der hl. Petrus als Bischof 524
Nolde, Emil, So Ihr nicht werdet wie die Kinder 143
— Akte 554
Nordfrankreich, um 1400, Die hl. Familien 478
Oer, Theobald Reinhold von, Cranach besucht Joh. Friedr. von Sachsen in der Gefangenschaft 331
Ostade, A. van, Dorfmusikanten vor einem Bauernhaus . 573
Ozenfant, Amédée, Komposition. 1919 250
— Desgl. 1924 251
— Desgl. 1925 252
— Desgl. 253
— Die vier Rassen. 1928. . . . 254
— Mutter und Kind. 1928 . . 255
Pacher, Michael, Bildnis eines jungen Mannes 355
Paolo, Giovanni di, Madonna. 421
— Der hl. Augustin, dem der hl. Hieronymus erscheint . 424
Pascin, Die kleine Gärtnerin. 341
Permeke, Constant, Vesperzeit 165
Persische Ölmalerei, Ende 18. Jahrh., Detail 256
— Dame mit Kind 257
Pesne, A., Bildnis eines Künstlers 181
Picasso, Pablo, Jungenkopf. . 87
— Die Armen am Meer [ES] 40
— Zwei Harlekins 555
Pissarro, Camille, Ernte . . . 48
— Desgl. 205
Predis (?), Ambrogio de, Philippus Beroaldus. 425
Quillard, Pierre A., Der Sommer 369
Quinckhardt, Jan Maurits, Selbstbildnis 147
Raeburn, Sir Henry, Miss Ellen Cochrane. 59
Raffael, Der Brand von Borgo. 1514/17 301
Raphon, Hans, Schnitzaltar aus der Marktkirche St. Jacobi zu Einbeck . . . . . [ES] 46
— Flügelaltar zu Göttingen [ES] 47
Rembrandt, Landschaft mit d. Taufe des Kämmerers . . . 193
— Herrenporträt 324
— Knabenbildnis 333

Rembrandt, Hamann bittet um Gnade 349
— Alter Mann 362
Redon, Penseur à la fenêtre . 602
— Blumenstrauß 603
Renoir, Auguste, La Promenade 47
— Coco beim Spiel 86
Rheinischer Meister, um 1470, Verkündigung (Ausschnitt) 21
— Mitte 14. Jahrh., Retabulum. 491
Rimini, Baronzio da, Christus am Kreuz 357
Rubens, P. P., Bildnis des Stadthalters der Niederlande, Erzherzog Albrecht v. Österreich 365
— Thronende Madonna m. Heiligen 462
Ruysdael, Jacob van, Landschaft 366
Sassetta, Christus in der Vorhölle 70
Schwäbisch, um 1320, Brustbild eines jungen Mannes . . 578
Seisenegger, Jak., Jünglingsporträt 414
Severini, Gino, Tauben. 1929. 26
Siberechts, Jan, Hirtin 399
Sidibé, Kalifala, Dorffest . . 54
— Mann und Schlange 55
Siena, um 1480, Zunfttafel m. Kornspeicherung 422
— Zunfttafel 423
Signac, Paul, Marine 556
Signorelli, Noli me tangere . 272
— Der auferstandene Christus erscheint seinen Jüngern . . 273
— Der Gang nach Emmaus . . 274
— Das Mahl in Emmaus 275
Spanisch 1396, Predella zu d. Altarwerk der Familie Ayala 65
— Linker Flügel d. Altarwerkes 66
— Rechter Flügel. 66
— Mittelstück 67
Speyer, Bischöfl. Palais, Himmelfahrt Christi 430
Spitzweg, Serenade. . . [ES] 69
Steen, Jan, Lustige Gesellschaft 575
Steffeck, Carl, Um eine Kopflänge geschlagen 617
Strecker, Paul, Jüngling. 1929 157
— Torso. 1929 158
— Gruppe am Meer 159
— Waldinneres 159
Strigel, Bernhard, Bildnis der Bianca Maria Sforza 481
Strozzi, Bernardo, Minerva . . 138
Tiepolo, G. B., Bildnis eines Herrn mit Turban 211
Tintoretto, Jacopo, Bildnis des Dogen Francesco Donato 327
Tischbein, Joh. Valentin, Porträt der Gräfin Christiane Luise von Hohenlohe-Weikersheim. 1746 277
Tischler, Victor, Am Seineufer 287
Tizian, Bischof u. Betender . . 139
— Die drei Lebensalter. 1512 bis 1513 299
— Der Tempelgang Mariae . . 302
— Der hl. Christophorus. 1523 303
Toskanisch, 2. Hälfte des 13. Jahrh., Triptychon 90
— Detail 91
Toulouse-Lautrec, Au moulin rouge 68
Troost, Cornelis, Szene aus: Der eingebildete Kranke . . 571
Trübner, Wilhelm, Balkonzimmer am Starnberger See. 1912 45
— Stilleben . . . . [ES] 72
Utile da Faenza, Giov. Battista, Madonna 485
Vasari, Giorgio, Allessandro de Medici 52
Velde d. J., Wilhelm van de, Seestück 367
Veneziano, Domenico, Verkündigung 93
— Mönch, Der hl. Franziskus . 370
Veneziano, Pasqualino, Madonna mit Kind 115
Vermeer, Jan van Delft, Ansicht von Delft 364
Verona (?), Ende 15. Jahrh., — Noah beim Bau der Arche . 232
Vivarini, Aloise, Der hl. Hieronymus 501
Vlämisch. Meister, um 1465, Bildnis Karls des Kühnen v. Burgund 487
Waldmüller, F. G., Frühling 112
— Kinder im Hof. 113
Wasmann, Alpenlandschaft . . 204
Westfälisch, Anf. 15. Jahrh., Musizierende Engel 413
Weyden, Goossen van der, Entdeckung der Särge der heiligen Dymphna 134
Weyden, Rogier van der, Madonna mit Kind 69
Zurbaran, Stilleben 320

II. PLASTIK

Attisches Grabmal, Mitte 9. Jahrh., Frauenkopf . . . 523
Attisch, 4. Jahrh. v. Chr., Weihrelief 576
Auvergne, um 1150, Madonna 177
Bayrisch. Meister, um 1520 bis 1530, Christi Geburt [ES] 61
Burgundisch, 14. Jahrh., Muttergottes mit Kind . . . 140
Champagne, 13. Jahrh., Statuette eines Engels 563
Déjan, L., Torso 163
Dunikowski, Xawery, Mutterschaft 196
— Männerkopf 198
Französisch, 2. Hälfte 13. Jahrh., Jungfrau mit Kind. 124
Giorgio, Francesco di, Tonbüste des jugendlichen Täufers 549
— Tonbüste der Maddalena . . 550
— Desgl. 551
— Engel 552
— Cäsarenbrustbild . . . [ES] 65
Griechisch, Hermeskopf . . . 118
Hoetger, Bernhard, Torso. 1929 618
Holländisch, Ende 15. Jrh., Anna Selbdritt 378
Kolbe, Georg, Junge Frau. 1929 160
— Sitzende. 1929 161
— Kauernde 557
Lorenzo, il Magnifico, Totenmaske. 50
Lysippos, Sandalenlösender Palästrit. 117
Maillol, Cézanne-Denkmal in den Tuilerien 345
— Flora 564
Marye, Simonne, Fisch 339
Meister aus der Gegend von Salzburg, Maria mit dem Kinde. 577
Michelangelo, Apollo u. Marsyas 30
Niclausse, Junge Bäuerin aus Brien 515
Nottingham, um 1380, Krönung Mariä 238
Pisa, Giovanni da, Bronzerelief 377
Polyklet (?), Verwundete Amazone 119
Reims, Schule von, Mitte 15. Jahrh., Muttergottes mit Kind 141
Robbia, Andrea della, Portal-Lünette van San Michele Arcangelo . . . . [ES] 17
Scharff, Edwin, Frauen am Meer. 1927 56
— Badende. 1929 57
Sintenis, Renée, Junger Hund. 1925 15
— Polo. 1929 16
— Fohlen. 1923 17
— Desgl. 1919 18
— Der junge Ochse. 1929 . . . 19
— Der Bock. 1928 19
Steger, Milly, Tänzerin . . . 558

Sterne, Maurice, Der Bombenwerfer 128
Stromberger Muttergottes. Um 1350. Sandstein 596
Süddeutsch, ca. 1300, Christus und der hl. Johannes . 125
Syrlin d. J., Holzfigur 534
Szczepkowski, Jan, Holzplastik 195
Tadda, Francesco del, Giovanni d'Averardo de Medici . . . 51
Tiefenthal, 15. Jahrh., Heiliger Georg zu Pferd 437
Vest, Georg, Der Sündenfall . 572
Vlämisch, um 1300, Engel . 468
— Der hl. Georg 467
Werner, M., Kopf eines Bildhauers 261
Wittig, Edward, Eva 194
— Fliegerdenkmal 197
Wlérick, Sitzende Figur . . . 162
Zamoyski, August, Mädchenkopf 199

III. GRAPHIK

Altdorfer, A., Die Madonna in einer Landschaft 529
Canaletto, Markusplatz . . . .
Cézanne, Paul Dächer 10
— Landschaft mit Zypressen . . 10
— Kartenspieler 105
Chagall, Marc, Der Wolf und der Storch 228
— Die Frösche, die einen König verlangten 229
Christophorus-Meister, Oberrhein ca. 1450, Einblattholzschnitt 533
Corot, Camille, Italienische Berglandschaft 11
Correggio, Studie für einen Engel in den Kuppelfresken des Doms zu Padua 206
Courbet, Gustave. Waldlichtung 14
Daumier, Honoré. Don Quichote und Sancho Pansa . . 9
— Aufzug der Gaukler 12
Delacroix, Eugène, Perseus und Andromeda 23
Dürer, Der hl. Christophorus. 1521 303
— Johannes. 1498 306
Florentiner Meister des Quattrocento, Gewandstudie 207
Flötner, Peter, Randleiste zur Lotter-Bibel v. 1523 385
Graf, Urs, Männliches Bildnis [ES] 31
Guys, Constantin, Dame am Fenster sitzend mit Hund . . 13
Herbig, Mutter und Kind . . . 280
Kubin, A., Die Schieber . . . 609
L. Cz. Monogrammist, Die Versuchung 579
Leyden, Lucas van, Die Bekehrung des Saulus 527
— Tanz der hl. Magdalena . . . 531
Manet, Ed., Die Lastkähne . . 24
Matisse, Badende Frauen. 1913 110
— Türkin. 1929 129
— Die Schlafende 150
Meckenem, Apostel Thomas und Jacobus d. J. 212
— Hl. Elisabeth 532
Meister der Herpinhandschrift, Kreuzigung . . . 387
Meister H. D., Eine Audienz. 387
Menzel A. v., Skizzenblatt [ES] 67
Munch, Ed., Gräfin Schwerin [ES] 43
»Nadat«. Die hl. Anna Selbdritt 530
Oberrheinisch, um 1465, Schrotblatt . . . . . . [ES] 65
— um 1470, Einblatt-Holzschnitt 424
Pisanello, Liebespaar, Zeichnung 7
Raffael, Skizzenblatt 230
Rembrandt, Die Landschaft mit dem Turm 175
— Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm 231
Rodin, A., Weiblicher Akt . 284
Schongauer, Johannes der Täufer 212
Südtirolisch, um 1460, Madonna 386
Tischbein, J. H. W., Bildnis der Schauspielerin Doebbelin. 1778 321
Toulouse-Lautrec, H. de, Bildnis des Hündchens Folette 22

IV. ANGEWANDTE KUNST

a) Porzellan und Keramik

Attisch, Rotfiguriger Glokkenkrater 536
Falconet, Nach, Amor und Psyche 60
Meißen, um 1736—41, Lavendelgefäß aus dem Schwanenservice 240
Troger, Simon, Geißelung Christi 184

b) Holz

Antwerpen 1700, Kabinettschrank 539
Beckum, erste Hälfte 13. Jrh., Reliquienschrein d. hl. Prudentia 594
Berlin 1705, Altartisch 537
— um 1795, Armstuhl 541
Brabant, Mitte 15. Jahrh., Krippenbett 447
Cressent, Paris, um 1735, Kommode 538
Florenz, um 1490, Prunksessel, sogen. Strozzi-Schemel [ES] 38
Frankreich, 15. Jahrhund., Thronstuhl 293
Gotischer Schubladenkasten aus Kloster Neustift 322
Italien, 14. Jahrh., Tanzmeistergeige 446
Kambly, Eckschrank 540
Kassel, um 1780, Armstuhl . 541
Kloster Metten, Sogenannter Uttostab 383
Louis XVI., Kommode [ES]. 64
Mittelitalien, um 1460, Brauttruhe der Isotta da Rimini 291
Oberitalienisch, 1. Hälfte 15. Jahrh., Großes Minnekästchen 535
Paris, um 1810, Kommode . . 542
Siena 1560, Cassaplanca mit Wappen der Chigi 580
Val d'Aosta, 15. Jrh., Lehnstuhl . . . . [ES] 39

c) Metall

Augsburg, um 1560, Dekkelkrug 267
Bayer, Herbert, Anordnung v. Serienstühlen 432
Bremer Werkschau, Pokal für das Clausenpaß-Rennen [ES] 48
Deutsch, 15. Jahrh., Messingbecken 208
Frankreich, 13. Jrh., Kopfreliquiar . . . . [ES] 59
Französisch, um 1100, Reliquienkasten 176
— um 1760—1770, Goldemaildosen 490
Griechisch, 1. Hälfte 5. Jrh. v. Chr., Bronze Situla . . . 126
Gropius, Walter, Schreibtisch 430
Innsbruck, Stift Welten, Henkelkelch mit Patene . . . 384
Italienisch, um 1430, Außenwand der Brautschachtel, Sammlung Figdor 5
— Deckel der Brautschachtel, Sammlung Figdor 6
— Außenwand der Brautschachtel, Sammlung Figdor . . . 8
Niederdeutschland, 13. bis 14. Jahrh., Ritterleuchter. . 445
Paris, um 1755, Cartel Uhr. . 547

Pariser Werkstatt, Cartel Uhr 545
Persien, 8.—9. Jahrh., Räuchergefäß in Vogelform im sasanidischen Stil 561
Regensburg, St. Emmeram, Ciborium 381
Reliquienkästchen. 380
Riccio, Weihrauchgefäß . . . 179
Roetiers, Silberterrine 483
Saint-Germain, J. J. A., Cartel Uhr 544
Süddeutsch, Mitte 14. Jahrh., Reliquienkästchen 237
— 15. Jahrh., Messingkanne . 266
Tirol, 15. Jahrh., Kopfreliquiar des hl. Kassian 444
Ulm, 16. Jahrh., Eule 209
Ungarisch, um 1450, Kopfreliquiar des Königs Ladislaus des Heiligen 476
3000 v. Chr., Industalsiegel . . 74
13. Jahrh., Jäger, Bronze-Aquamanile . . . . [ES] 57

d) Textilien

Bernard, E., Tapisserie 601
Brüssel, um 1530, Antependium 116
— um 1510, Esther u. Ahasver. 243
Elsaß, um 1480, Episoden aus dem »Busant« 245
Florenz, um 1480, Casel . . . 477
Französisch-flämisch, 1480 bis 1483, Penelope, Wandteppichfragment 73
Französisch-Spätgotisch, Bärenjagd, Wandteppich . . 122
Mittelrhein (Hessen), um 1470, Wandteppich m. Wappen 248
Niederländisch, um 1440, Stickerei 379
Norwegischer Kissenbezug . 156
Nürnberg, Ende 15. Jahrh., Der Tod Mariä. 247
Orientalischer Knüpfteppich, um 1400 152
— Desgl. 153
Persien, 1 Hälfte 17. Jahrh., Jagdszenen 562
Pietro, Sano di, Marienkrönung 155
Schweiz, um 1450, Wilde Leute und Tiere 241
— um 1460, Die fleißige Hausfrau 244
Schweiz od. Elsaß, um 1460, Behang 265
Spätsasanidischer Seidenstoff 560
Tournai, um 1475, Gerichtsszene 242
Venedig, 1. Hälfte 15. Jahrh., Samtstoff mit farbiger Musterung . . . . [ES] 36
Westfalen, Ende 16. Jahrh., Wandteppich mit Wappen. . 249

e) Elfenbein, Glas, Leder

Ägypten, 6. Jahrh. n. Chr., Engel am Grabe . . . . . .
Niederrheinisch, 11. Jahrh., Buchdeckel 127
Deutsch, um 1430, Mariä Verkündigung, Glasscheibe . . . 295
Dexamenos zugeschr., 5. Jrh. v. Chr., Rennpferd, Gemme
Englisch 1435 (John de la Chambre, Père ?), Glasfenster aus der Privatkapelle v. Hampton Court. 72
Gotische Lederarbeiten [ES] 37

V. ARCHITEKTUR UND INNENKUNST

Ausstellungslokal Citroën, Rue Marboeuf, Paris 1929, Die Galerien 307
— Ausstellungslokal für Automobile 308
— Galerien und Vitrine 309
— Spiegelscheiben 311
— Außenansicht 313
Le Corbusier, Ansicht d. Doppelwohnhäuser, Loncheur 1929 75
— Villa d'Avay, 1928/29 . . . 78
— — Dachgarten. 79
— Villa in Garches. 1927 . . . 80
— Wohnraum im Hause La Roche. 82
Gropius, Walter, Bauhaus Dessau 469
— Schuhleistenfabrik »Faguswerk«. 470
— Bürohaus. 1914 471
— Arbeitsamt Dessau, Innerer Umgang 472
— Bauhaus, Meistersiedlung Einzelhaus. 1929 473
— Dammerstock, Einfamilienhäuser. 1929 473
— Wohnraum, Moholy-Nagi . 474
— Modell eines Wohnhochbaues 475
— Schreibtisch 430
Mendelsohn, Erich, Skizze zu einer Maschinenfabrik. 1914 219
— Hutfabrik Fr. Steinberg, Herrmann & Co., Luckenwalde. 1921/23 220
— Sogenannter Einstein-Turm, Potsdam. 1920/21 221
— Wohnblock, Cicerostr., Berlin. 1926/28 222
— Treppenhaus im Kaufhaus Schocken, Stuttgart. 1926 bis 1928 223
Mendelsohn, Erich, Projekt der Galerie Lafayette, Berlin. 1928 225
Schröder, Johannes, Drehscheibenmodell zu Egmont . 434
— Desgl. 435

VI. INNENRÄUME

Gropius, Walter, Blick in den Gemeinschaftsraum eines Wohnhauses 429
Hannover, Provinzialmuseum, Kuppelhalle vor dem Umbau 200
— Kuppelhalle nach dem Umbau 201
Medici-Museum, Das neue, zu Florenz 49
Medici, Palazzo zu Florenz, Gartenloggia im Erdgeschoß 53
Moholy-Nagy, Raum 2 der Paris. Werkbundausstellung. 433
Perriand, Charlotte, Arbeitszimmer der Direktorin der Pariser Zeitschrift »La Semaine à Paris«. 431
Seligmann, Galerie Arnold [ES] 25
Stand für den »Salon d'Automne« 77

VII. FOTO-KUNST

International-Foto-Ausstellung München 1930, Wasow, Flöter, Tschichold, Schlegelmann, Roh, Reichmann, Renner, v. Königswald 394
Nemes, Marzell v., Bildnis . . 581

ASIATISCHE UND ETHNOGRAPHISCHE KUNST

I. GEMÄLDE

Assyrien, Dekorationsstück in Tell-Ahmar. Detail. Galoppierendes Pferd 612
China, 12. Jahrh., Zwei Büffel in Landschaft . . . . . .
Hsiao-Hsien, um 1500 (China), P'eng-Tzu 427
Mei-Tao-Yen, 14. Jahrh., (China), Bambus 428
Tanyu Hoin, 1602—1674 (Japan), Der Fuji im Abendnebel 427

II. PLASTIK

Assyrisch, 9. Jahrh. v. Chr., Alabasterrelief 123
China, T'ang-Epoche, Grabfund, Tonstatuette 63
— Wei-Epoche, Grabfund [ES] 15
— Wei-Dynasti, Maitrayafigur

West-Afrika, 5 Ahnenfiguren, Rückseite 214
— Ahnenfigur mit Januskopf . 215
— Ahnenfigur mit Knochenbündel 216
— Desgl. 216
— Desgl. 217
— Ahnenfigur mit Schädelkorb 218

III. GEFÄSSE UND SCHMUCKSTÜCKE

China, Grünglasierter Teller aus chinesischem Steinzeug . 40
China, Grünglasierter Teller aus chinesischem Steinzeug . 41
— Boden eines grünglasierten Schälchens 43
— Zwei Teller mit grünen und braunen Überlaufglasuren. . 43
— 18. Jahrh., Zwei weiße Flaschen mit Fo-Hunden . . . 92
— Vase, powder plue 92
Chou-Periode, Bronzegefäß, sog. Tui 31
Mesopotamien, Tonkrug mit farbigem Glasdekor 37
Mesopotamien, Grünglasierter Henkelnapf 39
— Henkelkrug. 42
Ming (China), Porzellanvase . 183
Han (China), Keramik 296
Seladon-Vase . . . . . [ES] 11
Sung-Periode, Kaiserliche Krone aus Goldfiligran . . . 29
— Desgl., Detail vergrößert . . 28
Sung (Spät), Drei Vasen [ES] 45
T'ang-Periode, Silberbüchse mit Deckel 32
Tsin (China), Deckelgefäß. . . 182

FARBIGE TAFELN

Corot, Landschaft mit Hirtin. Um 1845 1
Koerbecke, Joh., Mariä Himmelfahrt 355
Lavreince, Nicolas, Der Brief 185
Leyden, Lucas van, Jephtas Tochter 493
Mülich, Hans, Ein Frauenbildnis. 213

Corot. Landschaft mit Hirtin. Um 1845.

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin.

JUAN DE FLANDES

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Im Herbste des vergangenen Jahres bin ich in Spanien gereist und habe ausgespäht nach niederländischen Bildern, im besonderen vorbereitet, die beiden flandrischen Maler Michiel und Juan zu begrüßen, die am Hofe der reina Católica tätig gewesen sind.

In dem weiten Rahmen der Weltausstellung zu Barcelona gab es eine gewaltige Anhäufung von Denkmälern jeder Art und aus allen Zeiten, dabei Tafelbilder in Fülle, die an Wert und Wirkung zurücktraten hinter den Bildgeweben. Fast nichts von niederländischer Malkunst. Immerhin ein Glücksfall: aus Palencia, aus der Kapelle S. Fernando der dortigen Kathedrale, waren zwei Tafeln[1] gekommen, die zu dem Hauptaltare gehören, und dicht dabei stand die Predelle des Universitätsaltars aus Salamanca. Ich konnte also bequem und unter günstigen Lichtverhältnissen betrachten, was uns durch urkundliche Beglaubigung vom Schaffen Juans de Flandes erhalten ist.

Juan war nachweislich seit 1498 im Dienste des spanischen Hofes tätig. Nach dem Tode der Königin Isabella im Jahre 1504 wurde er ziemlich gleichzeitig für Altarwerke in Palencia und Salamanca[2] herangezogen. Er starb in Palencia 1519 oder kurz vorher. Der mächtige Hauptaltar der Kathedrale von Palencia wurde 1506 begonnen, und man gab dafür dem niederländischen Meister mindestens 15 Tafeln in Auftrag. Als dann das in der Hauptsache aus Holzskulptur bestehende Werk aufgestellt wurde, brachte man darin höchst unglücklich nur zwölf von den Bildern unter. Drei blieben übrig, von denen eines, die Kreuzigung, jetzt im Kapitelsaal zu sehen ist, zwei, die Kreuzabnahme und die Beweinung Christi, in der Kapelle S. Fernando aufgestellt sind. Alle Teile sind in Palencia dem Auge weit entrückt und schwach beleuchtet, so daß die Gelegenheit, zwei davon in Barcelona ordentlich zu prüfen, höchst willkommen war.

In der Beweinung Christi streckt sich der Leib des Heilands steif in Todesstarre auf dem Schoße der Mutter schräg über die Bildfläche. Der jugendliche Johannes links stützt und hält den entseelten Körper, rechts die klagende Magdalena und eine andere Frau, von der nur der Kopf am Bildrande sichtbar wird. Das Hauptmotiv geht auf Roger van der Weyden zurück, der mehr als einmal die schmerzhafte Gruppe so gefügt hat, auch in dem Marien-Altar, der Replik des Miraflores-Altars, also in einem jetzt in Granada bewahrten Werke, das Juan gekannt hat, da es im Besitze seiner königlichen Gönnerin war.

Rogers Maria drückt ihr Antlitz in leidenschaftlicher Hingabe an das Haupt des toten Sohnes, während Juan mit der milderen Gefühlsweise seiner Generation den beherrschten Schmerz der unbeweglich sitzenden Mutter schildert.

Die Kreuzabnahme überrascht mit einer selbständigen Komposition. Vorn rechts, abgewandt von dem grausamen Vorgange, die gestaffelte Gruppe der ohnmächtigen Maria, die von Johannes gehalten wird, und einer trauernden Frau. Links, weiter hinten, in etwas verjüngtem Maßstabe, die Männer, die den Leib vom Kreuze nehmen, Magdalena in verlorenem Profil und eine ganz vom Rücken gesehene Frau. Der Leichnam hängt vorn über, von Binden gehalten, nachdem die Hände von den Nägeln befreit sind, während die Füße noch genagelt am Kreuzstamme haften.

Die Stilverwandtschaft zwischen den Bildern des großen Altars von Palencia und der berühmten Reihe der kleinen Tafeln, von denen sich die Mehrzahl im Palast zu Madrid

[1] Ausstellung Nr. 1547—48 (je 137 : 92 cm).

[2] Vgl. G. Moreno, gazette d. b. a. 1908 II, S. 308. Von dem Universitätsaltar in Salamanca ist nichts als das Predellenstück mit zwei grau in grau gemalten Brustbildern weiblicher Heiligen übrig geblieben. Es war unter Nr. 2068 in Barcelona ausgestellt (51 : 192 cm) und bestätigte, ergänzte auch den Stilbericht der beiden Tafeln aus Palencia.

Juan de Flandes — Die Heiligen Michael und Franziskus
Richmond, Sammlung Sir H. Cook

befindet, hat C. Justi[1] bemerkt. Erleichtert wurde diese Erkenntnis durch den Umstand, daß die Bilderfolge, die »zerrissene Perlenkette«, nachweislich für Isabella von Spanien geschaffen worden ist, so daß einer ihrer niederländischen Hofmaler als der Autor von vornherein in Betracht kam, erschwert durch die Verschiedenheit des Formats und des Figurenmaßstabs. Die kleinen Tafeln sind früher entstanden als der Palencia-Altar, zwischen 1498 und 1504. Die 15 Glieder der ursprünglich 46 Bilder umfassenden Folge, werden jetzt den Besuchern des königlichen Palastes nicht mehr gezeigt. Nach und nach sind aber neun andere Stücke einzeln oder in Paaren aufgetaucht und einige davon in die großen öffentlichen Galerien gelangt. Die Londoner National Gallery besitzt »Die Erscheinung des Auferstandenen mit den Vätern«, Apsley House »Das Abendmahl«. Der Louvre hat auf der Warneck-Auktion »Christus und die Samariterin am Brunnen« erworben. Die Staatsgalerie in Wien kann seit einigen Jahren »Die Kreuznagelung« sowie »Die Kreuztragung« zeigen. »Die Hochzeit zu Kana« und »Die Versuchung Christi« kamen 1895 auf der Versteigerung Fondi in Rom zum

[1] Miscellaneen . . . I, S. 315ff.

Juan de Flandes

Christus erscheint der Maria
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Vorschein, sind aber wieder verschwunden. Das Kaiser-Friedrich-Museum erwarb kürzlich auf der Auktion Ed. Simon »Christus allein seiner Mutter erscheinend« (Abb.) während »Die Dornenkrönung« aus derselben Sammlung dem Amsterdamer Kunsthändler Goudstikker zufiel.

Justi fand in der Pfarrkirche S. Lázaro zu Palencia die Reste eines Altars, sechs Tafeln, die er mit Recht dem niederländischen Meister zuteilte. Seinem Vorschlag, auch in einem Altarwerk zu Marchena die Hand Juans zu erkennen, widerspricht A. L. Mayer[1]. Eine besonders sorgfältig durchgeführte, makellos erhaltene Tafel von der Hand Juans,

[1] Repertorium f. Kunstw. XXXII, S. 519.

die sich dem Stile nach der Folge der kleinen Bilder anschließt, aber keineswegs dazu gehört, habe ich in Genf, im musée d'Ariana gefunden und in dieser Zeitschrift[1] publiziert. Endlich hat E. Bertaux höchst scharfsichtig in einem Gemälde der Cook-Sammlung zu Richmond[2] den Meister wiedererkannt (Abb. S. 2). Dies war nicht leicht, weil das Thema, die Heiligen Michael und Franciscus nebeneinander in relativ großem Maßstabe, den Stil bsträchtlich abgewandelt hat. Wir kennen den Meister ja zumeist aus erzählenden Bildern.

Nachdem das »Werk« Juans also glücklich vergrößert worden ist, werden wir seiner Persönlichkeit und seiner Leistung gerecht, freuen uns an dieser individuellen Mischung von nördlicher und südlicher Art und lernen aus dem kunsthistorisch denkwürdigen Falle. Juan wird 1498 zum erstenmal in den spanischen Urkunden genannt. Kurz vorher war Margarete, Kaiser Maximilians Tochter, als die Braut des spanischen Thronerben nach Spanien gekommen. Vielleicht war der Maler in ihrem Gefolge südwärts gezogen. Jedenfalls wurde Isabellas Neigung für niederländische Maler durch die politisch folgenreiche doppelte Eheverbindung zwischen der spanischen und der burgundisch-deutschen Dynastie in jenen Jahren gesteigert. Juan mag einer Genter Buchmaler-Werkstätte entstammen, die mit den burgundischen Herrschaften in Beziehung stand.

Unter der südlichen, weiblichen und höfischen Gönnerschaft gewann er viel und verlor wenig. Nehmen wir die gleichzeitige durchschnittliche niederländische Produktion zum Maßstabe, so staunen wir über die Beweglichkeit, die Gelöstheit und die maßvolle Anmut seiner episodenreichen Epik. Derbheit und Schwerfälligkeit hat er im Süden abgestreift. Die Fremdheit der landschaftlichen Natur weitete und schärfte seinen Blick. Auf dem kahlen, wüstenhaften kastilischen Hochland ging ihm der Sinn auf für Luft, Raum und Licht. Der Boden stößt wagerecht in die Tiefe. Der Horizont liegt tief. Die Berge und Gebäude in der Ferne verblassen und lösen sich auf in dem weißlichen Lichte des Himmels, von dem sich vereinzelte Bäume als dunkle geschlossene Flecken scharf abheben. Hallenartige, durch Pfeiler getragene Innenräume von nobler Einfachheit sind von vielfach gestuftem Licht in zarten Übergängen erfüllt, präzise gezeichnet und perspektivisch genau konstruiert.

Die freundliche Würde und Stattlichkeit der Figuren zeigt sich in den einfachen Kompositionen am Reinsten, namentlich dort, wo nur zwei Gestalten einander gegenüberstehen. Die Männer mit steil gebauten Köpfen sehen jugendlich aus, auch wenn sie lange Bärte tragen. Ihr Blick aus dunkeln Augen ist stumpf. Die Frauen sind mit ausgeprägtem Gefühle für sinnlichen Reiz gebildet, mit weichen Wangen, einem kleinen, aber vollen und etwas vorgeschobenen Mund und dunkler Haarmasse, die wellig in die Stirn fällt. Die langen, etwas dürren Finger sitzen an einer relativ kurzen Handfläche. Der Daumen ist lang und schmal.

Der Gewandstoff entfaltet sich in der Bildfläche oft wie geplättet oder gepreßt. Die gleichmäßig breiten röhrenförmigen Höhen verlaufen zumeist sanft geschwungen, stoßen selten eckig aufeinander. Oft spannt sich der Stoff straff auf dem gewölbten Körper, wobei strahlenförmige, bogige Schattenlinien entstehen. Das dem Meister eigene System der Faltenlagerung wird besonders deutlich in der Tafel aus der Cook-Sammlung.

Die Färbung bleibt stets harmonisch, silbrig und kühl bei diffusem Licht. In dem zierlichen und zarten Vortrage wird mit geschlossenem Email und schimmernder Farbfläche die Tugend der niederländischen Malkunst auf südlichem Boden bewahrt — ohne Rücksicht auf die riesigen Maße der spanischen Altarwerke und die Lichtverhältnisse der dortigen Kathedralen.

[1] Jahrg. XXI, Heft 9, S. 254.

[2] Katalog Nr. 490 (95 : 83 cm).

Italienisch, um 1430 — Außenwand der Brautschachtel
Wien, Sammlung Figdor

DIE BRAUTSCHACHTEL DER SAMMLUNG FIGDOR

VON ALFRED SCHARF

Von den symbolischen Zeichen der Liebe hat das Herz in den Minneliedern der Troubadoure, in den Kanzonen und Sonetten italienischer Dichter seit Petrarca, ebenso seinen Platz gefunden wie in bildlichen Darstellungen seit der Renaissance. Symbolische und allegorische Darstellungen des Herzens konkurrieren mit symbolischen Szenen des Herzraubes und der Herzensübergabe. Von der Verbreitung des Herzsymbols in der bildenden Kunst der Renaissance geben noch zahlreiche Majoliken und Kupferstiche Zeugnis. Letztere waren vermutlich billiger Ersatz für gemalte Darstellungen und dazu bestimmt, auf Kästchen, die der Liebhaber seiner Braut oder die Dienerin und Amme ihrer Herrin zur Hochzeit schenkten, aufgeklebt zu werden. Von gemalten kostbaren Dedikationen dieser Art — zahlreichen Cassoni, Desci und Minnekästchen — ist nur die eine Brautschachtel der Sammlung Figdor vom Quattrocento bis auf unsere Tage gekommen, auf der eine Szene dieses Inhalts zu sehen ist. Sie zählt zu den anmutigsten und kostbarsten Gegenständen, die das Quattrocento hinterlassen hat. 28 cm Durchmesser und 12 cm Höhe bezeichnen die Größe des Schmuckstückes, das früher Teil der Sammlung Spitzer in Paris war. Es ist vollständig vergoldet und reich bemalt. Auf dem Rund der Wand ist die kleine Schachtel mit Medaillons in Pastiglia zwischen Kompartimenten mit reliefiertem Laubwerk geschmückt. Die Harmonie zwischen bemalten und plastischen Teilen trägt wesentlich zu dem bezaubernden Eindruck bei, den das Kästchen hinterläßt.

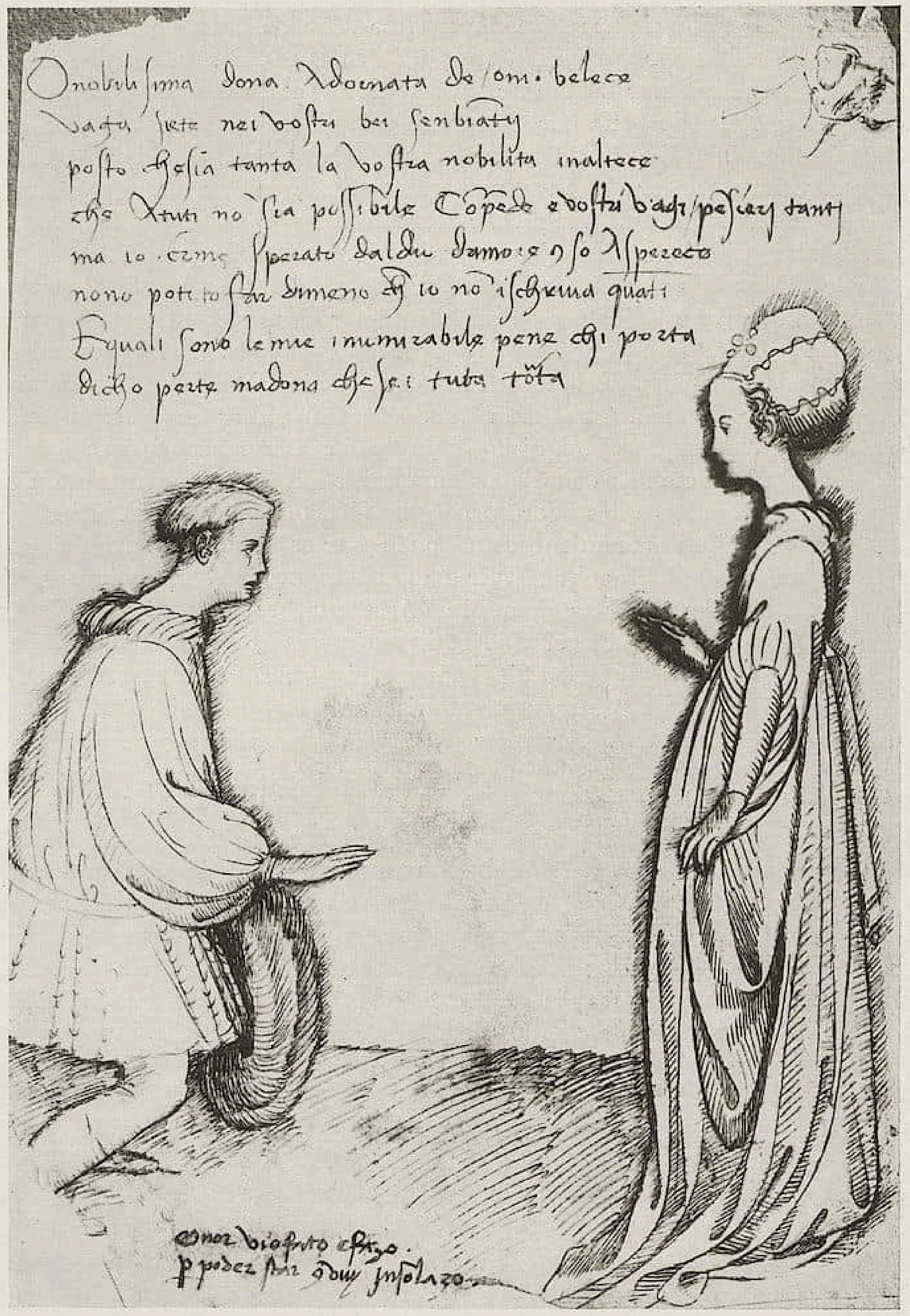
Die Medaillons zerfallen in zwei Gruppen, von denen die erste, wichtigere und künstlerisch wertvollere Tiergruppen, die übereinander herfallen, in vergoldetem Pastiglia zeigt. Zwei Hunde greifen eine Hirschkuh an, ein Löwe zerfleischt einen Hirschen, ein Adler fällt über ein Rind her. Offenbar handelt es sich hier um didaktische Darstellungen von Tierfabeln. Die andere Reihe hat in zwei Feldern Putten, die vor sich einen Wappenschild halten, dessen Deutung bisher nicht gelungen ist und in einem dritten einen Panther, das Venustier, alle in Temperafarben. Die Tierfabeln und der Panther stehen in Beziehung zum Inhalt des Deckelbildes, der bedeutendsten Darstellung der Schachtel. Geneigten Hauptes nähert sich ein Jüngling seiner Geliebten um ihr sein glühendes Herz zu übergeben. Eine Szene von einer Lauterkeit der Gesinnung und Einfachheit des seelischen Ausdrucks, wie ihr nur wenig an die Seite gestellt werden kann. Beide Figuren tragen reiche pelzbesetzte Gewänder, die eine Har-

Italienisch, um 1430. Deckel der Brautschachtel
Wien, Sammlung Figdor

monie aus Blau und zweierlei Rot eingehen. Ein Spruchband, Impresa und Umschrift nehmen auf die Handlung Bezug.

Dieses miniaturhaft kleine Deckelgemälde, nicht der ganze bildliche Schmuck der Schachtel, war und ist noch heute in der kunstgeschichtlichen Literatur ein Problem. Nicht weniger als drei Meinungen stehen sich gegenüber. Im Katalog der Sammlung Spitzer (Paris, 1893, Band 5, Les coffrets Nr. 5) schreibt Molinier, gestützt auf die Autorität Eugène Piots wegen des »Stils der Figuren und Kostüme« das Kästchen Pisanello zu. Eine zweite Gruppe von Gelehrten nennt Florenz als Entstehungsort, so Frimmel, Warburg, Kristeller. Nach Weisbach (Francesco Pesellino, 1901, S. 21) steht die Schachtel den Arbeiten Pesellinos sehr nahe. Eine dritte Meinung glaubt hier die Hand eines sienesischen Künstlers zu erkennen, teils die Art des Domenico di Bartolo (Hartlaub, Toesca, van Marle), teils die des Giovanni di Paolo (Schubring)[1]. Aus dieser verschiedenen Beurteilung des Stückes erhellt, daß es kaum möglich ist, nur auf Grund stilistischer Beobachtungen des Deckelbildes allein den wahren Urheber zu nennen. Versagt die stilistische Analyse, das Deckelbild mit einiger Sicherheit in die geschichtliche Entwicklung einzureihen, so bieten die sechs Medaillons und der

[1] Frimmel, Kleine Galeriestudien, IV, S. 5. Warburg, in »Rivista d'Arte, III, Beilage. Kristeller, Florentinische Zierstücke in Kupferstich aus dem 15. Jahrhundert, 1909, S. 4. Hartlaub, Matteo da Siena, 1910, S. 65. Pietro Toesca in »Rassegna d'arte senese«, 1920, S. 108. R. van Marle, The development of the italian schools of painting, 1927, IX, S. 543. Schubring, Cassoni, 1913, S. 326, Nr. 454.



Pisanello

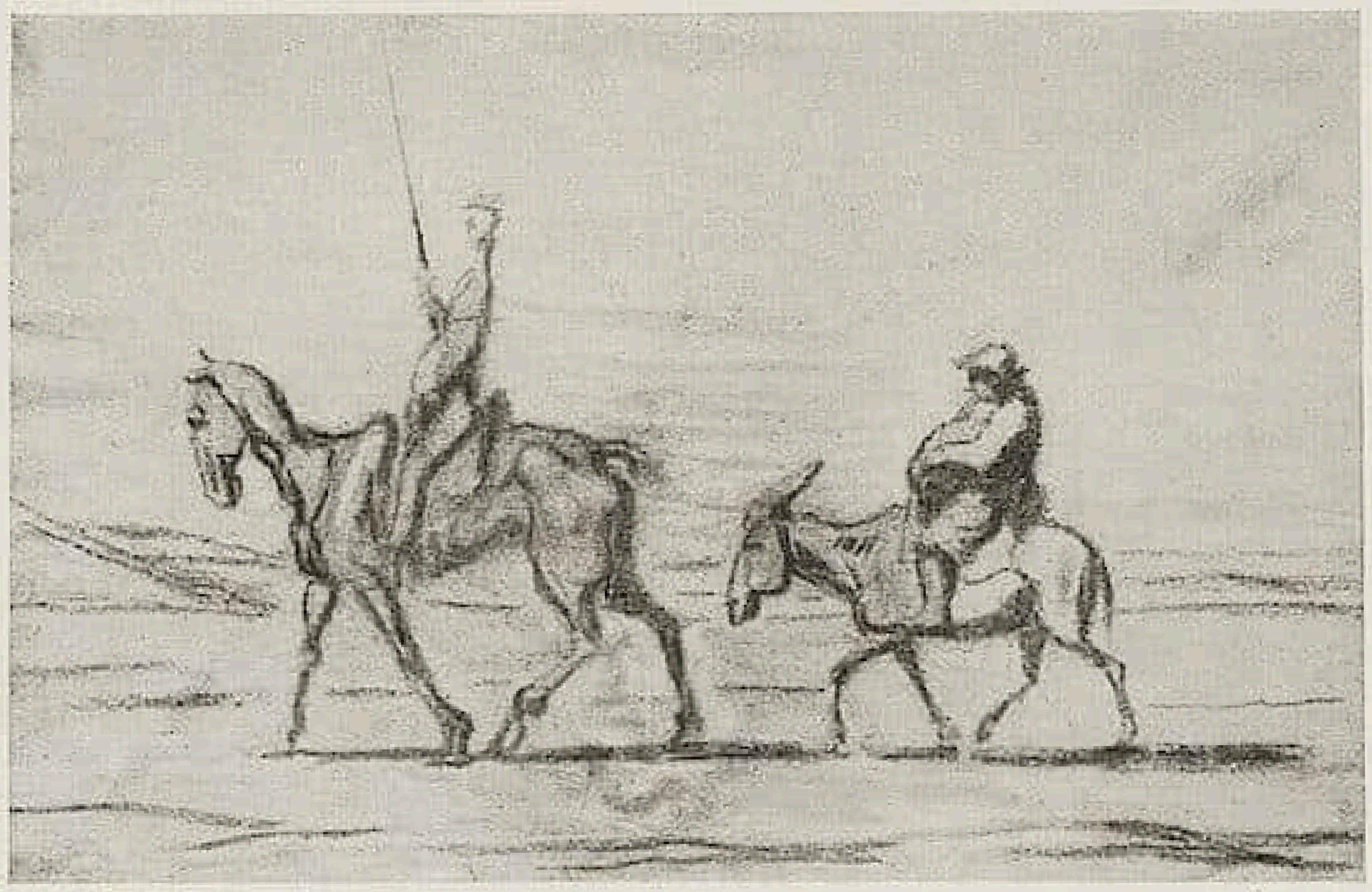
Liebespaar. Zeichnung (Feder)
Maartensdijk, Sammlung F. Lugt

ornamentale Schmuck der Schachtel, die bisher von keinem der Kritiker in Betracht gezogen wurden, eine Stütze zur Lokalisierung. Vor allem verraten die Tierplaketten einen außerordentlich begabten Medailleur. Die Modellierung der Tiere — Löwe, Hirsch und Adler im besonderen — ist von differenzierter Charakterisierungskunst. Mit viel Geschick und Talent sind die Tierüberfälle in das Rund der Medaillen eingefügt. Von großer Feinheit der Erfindung stehen die ornamentalen Ranken in ihren Feldern zwischen den Medaillen. Einige Zeichnungen Pisanellos im Codex Vallardi im Louvre könnten ge-

radezu als Vorbilder gedient haben. In verwandter Weise kehren hier Ornamentmotive, Blattranken und der Panther wieder (Blatt 2277, fo. 21; 2425, fo. 216; 2426, fo. 216). Einen weiteren Schlüssel zur Bestimmung des interessanten Objektes erhalten wir aus einer Zeichnung Pisanellos aus der Sammlung Lugt in Maartensdijk (Holland). Sie zeigt wie das Deckelbild die Profilfiguren eines Liebespaares. Wie der Engel der Verkündigung vor Maria ist der Jüngling im Begriff, mit einer Begrüßungsgeste vor seiner Herzensdame niederzuknieen. Möglicherweise haben wir es mit einem Entwurf zu einer Darstellung, wie sie das Deckelbild der Figdorschen Schachtel ziert, zu tun. Das Gedicht könnte in einem Schriftband wie auf dem Deckel Raum gefunden haben. So sehr wir uns durch diese Zeichnung Pisanello nähern, so weit entfernen wir uns von ihm bei einem stilkritischen Vergleich der figürlichen Details. Die Verwandtschaft ist nur allgemein und äußerlich. Es besteht etwa der gleiche Unterschied wie zwischen den gesicherten Werken Pisanellos und dem Tondo der Anbetung der Könige im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, das Longhi aus dem Oeuvre Pisanellos ausgeschieden und in das nur kleine Werk Domenico Venezianos eingereiht hat, indem er mit guten Gründen die florentinischen Elemente des Werkes betonte (L'arte 1925, S. 34). Die Verwandtschaft der Brautschachtel aber mit diesem Tondo war es gerade, was Molinier zu ihrer Zuschreibung an Pisanello brachte. Wir haben also zwei Werke vor uns, die zwar Pisanello stilistisch äußerst nahe stehen, ohne Arbeiten Pisanellos zu sein. Sind sie nun Schöpfungen Domenico Venezianos? Die Tätigkeit dieses Meisters und seine dokumentarisch beglaubigten Arbeiten lassen die These wenig gesichert erscheinen, daß er sich beinahe bis zur Verleugnung seiner künstlerischen Individualität unter den Einfluß eines ihm zwar wesensnahen, aber mehr plastisch als malerisch gerichteten Künstlers begibt. Die Annahme, daß zwei Künstler an der Brautschachtel gearbeitet haben könnten, einer die Malerei, ein zweiter die plastischen Teile geschaffen habe, schaltet aus, da die Beziehungen aller Teile zu Pisanello gleich stark sind. Eher ließe sich noch denken, daß Pisanello das ganze Kästchen entworfen habe. Eine Hypothese, die, so verlockend sie auch ist, leider nicht belegt werden kann. Da nun trotz aller stilistischen Verschiedenheiten, die stärksten Beziehungen zur Kunst des Pisanello bestehen, wird das Werk einem unbekannten Meister in der Art des großen Veronesers zuzuweisen sein. Anhaltspunkte zur Datierung ergeben die zahlreichen gotischen Reminiszenzen. Im Vergleich zur Stilentwicklung Pisanellos erscheinen sie nach 1430—1435 nicht sehr wahrscheinlich.

Italienisch, um 1430

Außenwand der Brautschachtel
Wien, Sammlung Figdor



Honoré Daumier — Don Quichote und Sancho Pansa
Sammlung Paul Gallimard, Paris

FRANZÖSISCHE ZEICHNUNGEN

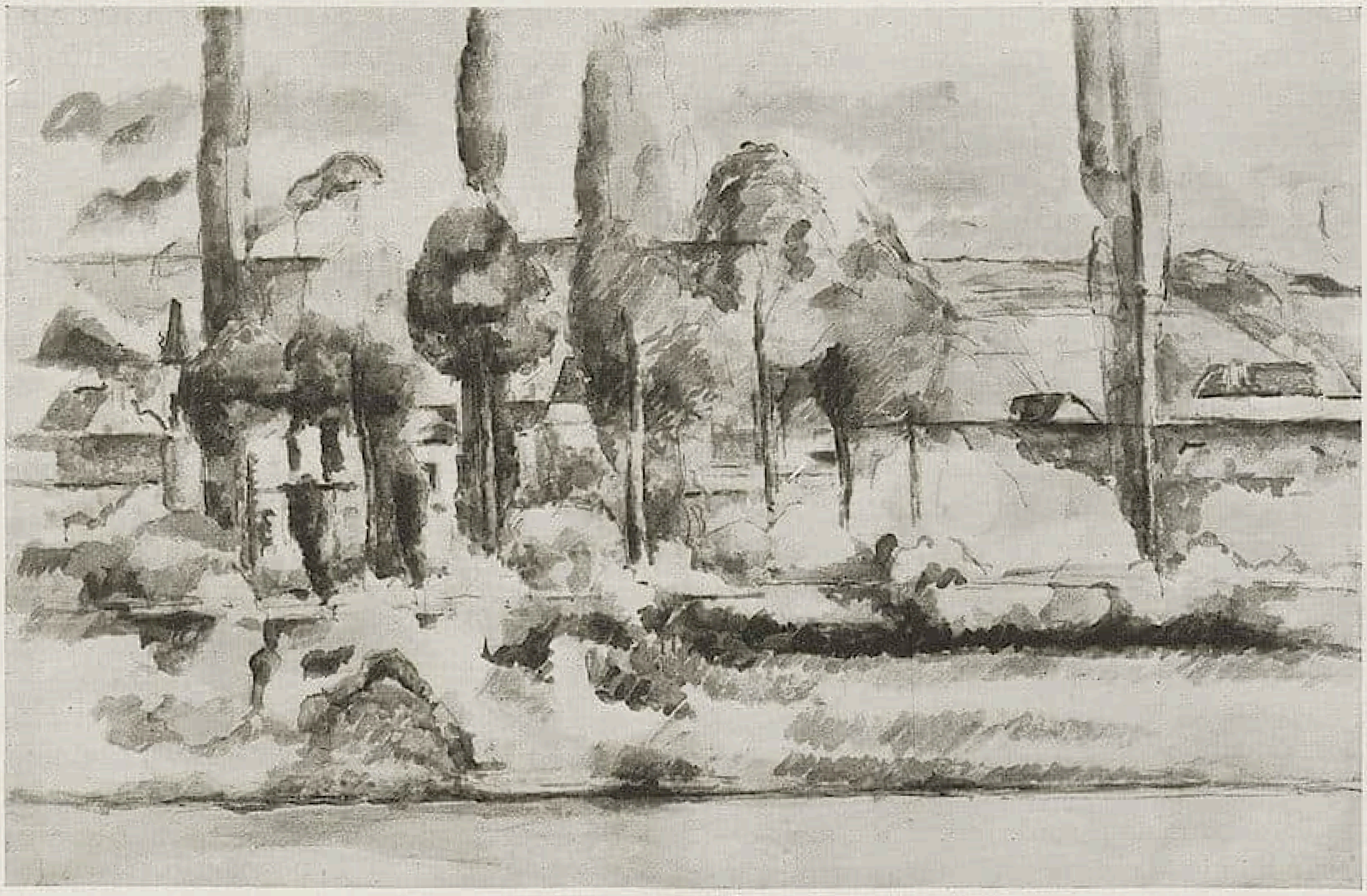
VON J. MEIER-GRAEFE

Früher hielt man nur die Primitiven und die Maler der Renaissance für Zeichner, weil sie den geschlossenen Umriß hatten, und da sich im 19. Jahrhundert die Klassizisten solcher Linien bedienten, wurde das als Merkmal der Tradition genommen und je nach dem Gusto des Betrachters für oder gegen das Epigonentum ausgespielt. In allen offiziellen Kreisen hielt man den glatten Strich für die einzige des Namens würdige Zeichnung. Nur er gewährte das, was man Form nannte, und ohne Form gab es keine Schönheit. Mit dieser Einstellung wurde die Kunstgeschichte ungemein vereinfacht und nicht nur den Neuerern der Gegenwart, sondern auch ruhmreichen Generationen der Vergangenheit der Zugang versperrt, unter anderen keinem Geringeren als Rembrandt, der noch vor hundert Jahren seiner Zeichnung wegen für nicht stubenrein galt. Corot hat auf seine Art die Mängel dieser Anschauung erwiesen. Als er in der Jugend ein paar Menschen auf der Straße zeichnen wollte und nach der Methode seines akademischen Lehrers mit den Köpfen anfing, geschah es, daß die Leute, bevor er die Nasen fertig gezirkelt hatte, weitergingen, und so hätte er, erzählt er, wenn er bei dieser Methode geblieben wäre, sein Skizzenbuch mit Stücken von Gesichtern gefüllt. Da es ihm vorteilhafter dünkte, ganze Menschen nach Hause zu bringen, verzichtete er auf die Kalligraphie und gab sich daran, die gegebene Situation mit losen Strichen zusammenzufassen. Den Ausputz der Einzelheit ließ er für nachher. — Damit wird die Unfähigkeit der überlieferten Zeichnung vor dem Leben, das nicht stillhält, dargetan. Man konnte draußen ein Blatt, einen Ast genau zirkeln, schwerer schon einen Baum, aber nie einen Wald, noch die Luft und das Licht zwischen den Bäumen. Sehr einfach und klar, fast zu einfach, denn es ließe sich folgern, der wahre Begriff der Zeichnung sei erst nach einer stofflichen Erweiterung des Darstellungsgebietes entstanden, ein Geschenk des Realismus oder einer anderen Richtung, während er in Wirklichkeit so alt ist wie die Malerei. Nicht zwischen einem Klassizisten und einem Landschafter ist zu unterscheiden, sondern zwischen einer Allegorie Ingres' und einer Allegorie Delacroix'. Man könnte ebensogut Tintoretto und einen gleichzeitigen Epigonen Raffaels nehmen.

Waldmar George, begabter Kritiker der jüngeren Pariser Generation, hat soeben ein mit zahlreichen Dokumenten illustriertes Buch »Le dessin français de David à Cézanne«

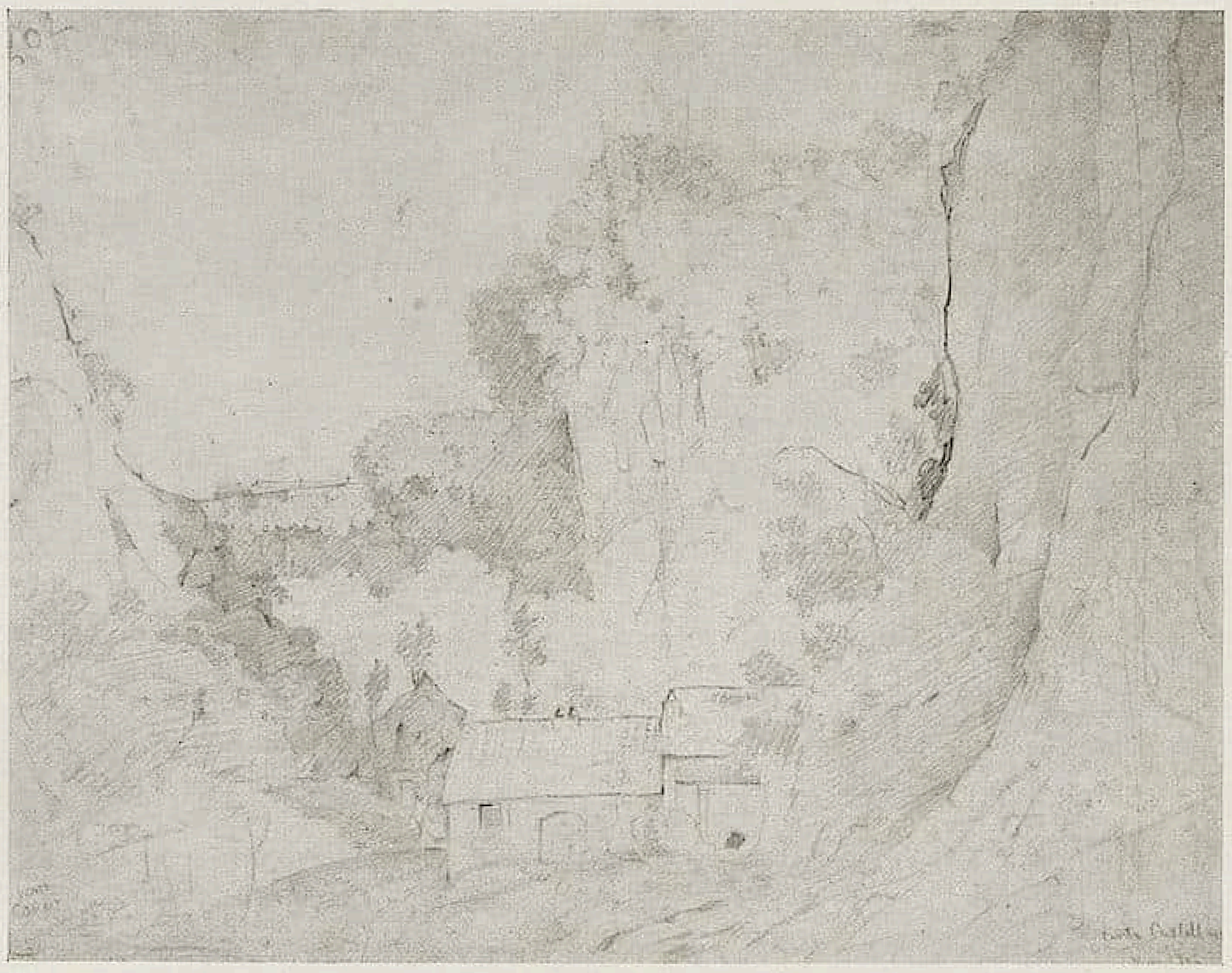
Paul Cézanne

Dächer. Aquarell
Sammlung J. W. Böhler, Luzern



Paul Cézanne

Landschaft mit Zypressen. Aquarell
Sammlung Jules Straus, Paris



Camille Corot — Italienische Berglandschaft

(Verlag Editions Chroniques du Jour) herausgegeben und den Unterschied zwischen Ingres und Delacroix untersucht. Er findet in Ingres die kühle Statik des Südens, die fertige Form, Geruhsamkeit, Frieden. Klare Komposition ging dem Meister der Odaliske über alles, selbst über das Leben. »Seine Welt ist ein gereinigter Äther, mit Wesen bevölkert, die die Masken lebender Menschen tragen. Bei seinen Heroinen denkt man an die »Eve future«, die aus kostbarer Substanz künstlich hergestellte Frau, deren wundersame Geschichte Villiers de l'Isle Adam erzählt hat.« — Delacroix ist für Waldemar George Repräsentant des Nordens, Träger nie beruhigter Empfindung, flammend heiß, mit keiner Form zufrieden, ein schäumender Barbar, der seine Wildheit zivilisiert, ohne sie zu töten, Führer eines neuen Barocks, Gegner alles Klassischen und der Griechen. — Die geistvolle These ist zumal für Deutschland interessant, wo man vom Barbaren derbere Vorstellungen hat und die Eigenheit Delacroix', des vermeintlichen Eklektikers, immer verkennt. Waldemar George rechtfertigt seinen Begriff des Barbarentums. Er sieht in Delacroix einen Nachfolger des Barbaren Rembrandt.

In der Ausstellung französischer Zeichnungen bei Paul Cassirer hängen Blätter von Delacroix und Ingres nebeneinander. Von Ingres das Bildnis einer Dame und ihrer Tochter. Die Ovale der beiden Gesichter sind makellos, auch die weichen, überweichen Hände, auch die Falten und Fältchen der Kleider, die Locken und Löckchen. Das Mädchen umfaßt den Schoß der Mutter und schmiegt den Kopf an die der Gruppe vorteilhafteste Stelle, und die Hände der Frau legen sich um den Nacken des Kindes. Sie können nicht passender liegen. So flechtet man Kränze. Kein Mißton stört die stille Harmonie. Ebenso fern bleibt der Gedanke, die Hände konnten auch etwas anderes tun als Gruppen flechten. Mutter und Tochter sind nur da, um sich zeichnen zu lassen. Sie wirken abgegossen, nur ist die Gruppe kein Abguß von der Natur, sondern wurde mittels eines die Linien fixierenden Verfahrens gewonnen; ein ingeniöses Verfahren,

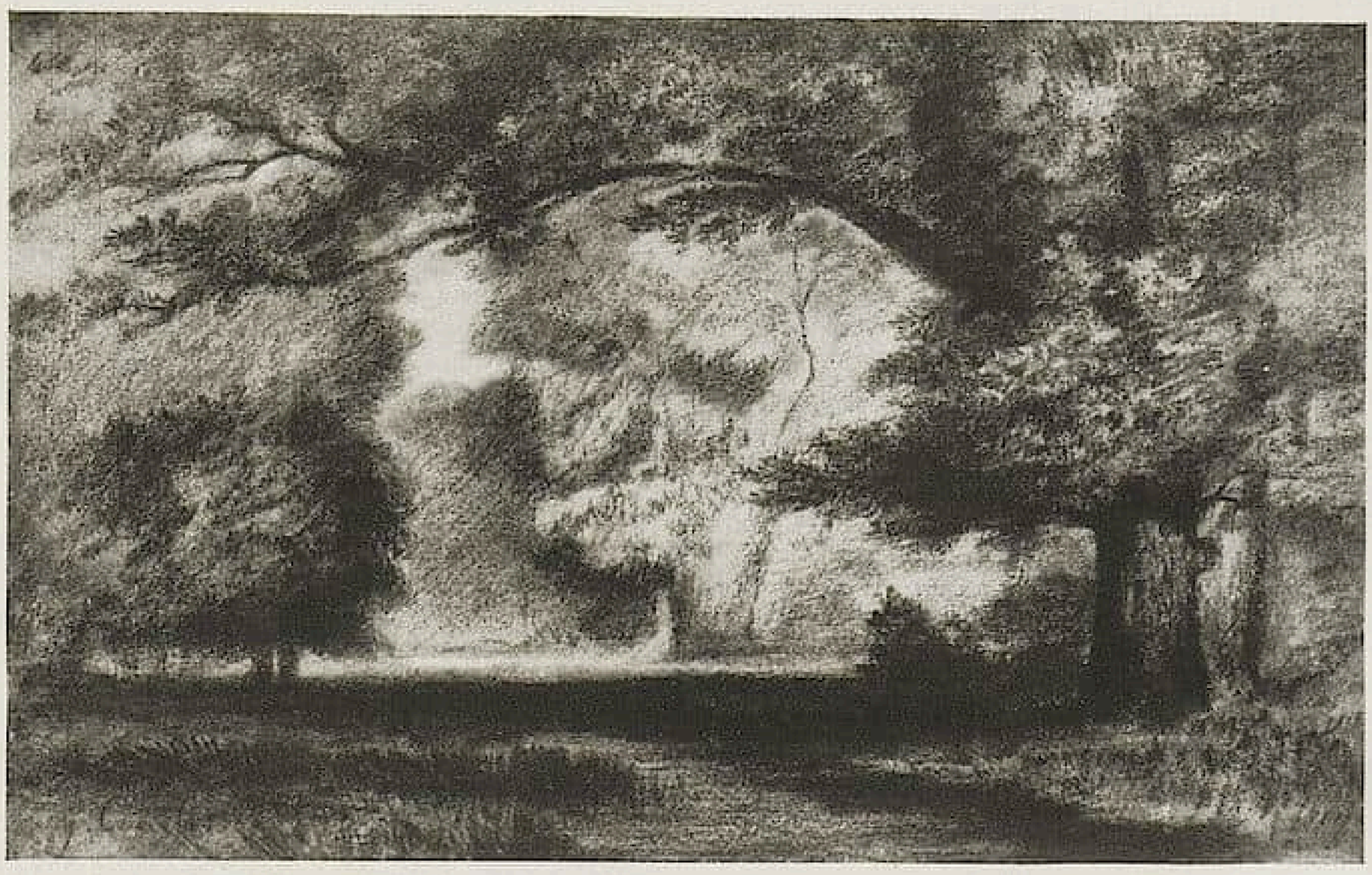
Honoré Daumier — Aufzug der Gaukler
Sammlung J. W. Böhler, Luzern

keine Photographie, denn die Linse gibt nicht die zarten Bleistiftstriche; ein durchaus manuelles Verfahren, zart gefingert, aber auf das von dem gestellten Objekt Abzulesende beschränkt. Nicht ein Hauch mehr als das was die Linie bezeichnet. Das galt einmal als Vorzug, vielleicht weil man noch keine Photographie besaß und sich vor jedem Mechanismus gesichert glaubte. Uns wird die Schranke fatal. Wir sehen das Präparat.

Daneben hängt ein Blatt in Tusche von Delacroix; auch zwei Figuren, Perseus und Andromeda, kleinstes Format und Fragment. Der Panzer des Helden ist minutiös genau gegeben, aber ohne Kontur. Man sieht keine Linie, aber das Leuchten der Schuppen, die den Körper umschließen, spürt das elastische Eisen und den Körper darunter, spürt die unschuldige Nacktheit des Mädchens und labt sich an der sanften Galbe des Körpers. Viele Arabesken stecken in dem Blatt aber werden von einer Bewegung gesammelt, die nicht damit genug hat und das Ornamentale nur nebenher produziert. Die Körper regen sich. Das ist wunderbar genug, aber die Regung beschränkt sich nicht auf die Körper. Das ganze Blatt schwingt. Außer dem Geharnischten und der Nackten, außer der Legende Perseus und Andromeda ein ganzes Gewebe von Regung, ein Fließen von Tönen und Kurven. Das übertrifft den Gegenstand, den man zu betiteln vermag.

Constantin Guys Dame am Fenster sitzend mit Hund
Sammlung J. W. Böhler, Luzern

Perseus ist nur das Libretto einer unbegrenzten Musik. Der Ingres rührt sich nicht. So wie er präpariert wurde, bleibt er. Von dem Perseus wird jede Generation etwas anderes davon tragen, ja, derselbe Betrachter sieht ihn jedesmal neu. Fragt nun einer, was besser gezeichnet sei, das Bildnis oder der Perseus, gäbe es kaum eine Antwort, da das in dem Delacroix Gestaltete von Ingres nicht geahnt wurde.
Cassirer bringt ein paar Tierpastelle von Barye, dem berühmten Tierspezialisten, und ein paar Tierstudien von Delacroix, nicht die besten. Neben Delacroix wirkt die Löwin Barye's ausgestopft, und die reizvolle Pastelltechnik tut nichts zur Sache. — Ausgestopft wirken Courbets Holzsäger. Sie geben die Stellung der Szene. Die Bewegung muß man sich dazu denken. Vor solchen Blättern pflegt man zu sagen: er war eben nur Maler, kein Zeichner. Ob die Erklärung ausreicht? Vielen Gemälden Courbets fehlt die von keinem malerischen Effekt zu ersetzende Haltung. Sie haben wunderbare Stellen aber ungenügenden Organismus, sind gemalt, nicht komponiert, nicht zu Ende gedacht. Nur dieses Das-Bild-denken ist uns Zeichnung. Ich erinnere an Courbets »Lutteurs«, die beiden kolossalen Ringer im Zirkus, die in der Arena stehen wie Eisberge im Aquarium, an seine »Demoiselles au bord de la Seine«, die fabelhafte Details aber keinen Raum haben, an die luftleere Genreszene »Bonjour, Monsieur Courbet«, an so manche großartige Marine, die durch ein paar alberne Schiffchen, an wuchtige Felsgrotten, die durch ausgestopfte Rehe trivialisiert werden. Daneben gemalt. Warum war Daumier, der fast sein Leben lang lithographierte, einer der größten Maler? Wäre es gewesen, selbst wenn es nicht die Ölbilder von ihm gäbe. In manchen flüchtigen Kohlezeichnungen, von denen ein paar bei Cassirer hängen, steckt mehr Farbigkeit, mehr lebende Materie als in Dutzenden von Koloristen. Von Renoir glaubte man lange, er verstehe nur, in gefälligem Duft zu schlummern, bis eines Tages die »ingresken« Entwürfe zu den »Baigneuses« zum Vorschein kamen, und heute noch faselt die halbe Welt von seiner übertriebenen Süßigkeit und ahnt nicht den festen Bau seiner losen Dinge. Sind Nur-Zeichner, Nur-Maler denkbar? Wohl lediglich im Gewerbe, nicht auf den Höhen. Degas trug seinen Vorrang als Anatom wie einen Makel, und Forain ist deshalb zu



Gustave Courbet

Waldlichtung
Sammlungen J. W. Böhler, Luzern

dem bissigen Journalisten geworden. Lautrec's Sonderbegabung für die Graphik war sein Schicksal. Die Blague eines großen Malers hat höheren Humor, steht weiter von dem Aktuellen. Manet litt an dem Überschuß von Malerroutine, und Claude Monet ging daran zugrunde. Man wundert sich, daß die junge Generation französischer Kritiker noch immer nicht diesen Denkfehler erkannt hat und den späten Monet nicht gebührend tiefer hängt. Die »Nénuphars«, die keinen Anfang und kein Ende haben, werden immer noch bewundert. Van Gogh zeichnete solange, bis der Geist über ihn kam, und dann zeichnete er erst recht. Die Linien flammten. Gauguin hat mit aller Farbentrunkenheit nie seine kahle Struktur, Zeichen seines trostlosen Intellektualismus zu belauben vermocht. Vielleicht war Cézanne der einzige, der nur malte. Es gelang ihm, mit gehauchten Tönen unendliche Räume zu fixieren. Es kann aber auch eine besondere Art von Zeichnung gewesen sein.

Manchmal hintergeht die Struktur den Maler, der Fall des Kubismus, und zuweilen verrät der Maler, was der Konstrukteur verschweigen möchte. Auf der Ausstellung von Zeichnungen seit Cézanne, in der Galerie Flechtheim, gab es Intimitäten der Kubisten von nichts weniger als kubistischer Haltung, Geständnisse von sonderbarer Resonanz, ebenso eindringlich wie Gauguins letztes Bild aus Tahiti, mit dem der Europahasser ein bretonisches Dorf im Schnee verherrlichte.

Vielleicht ruft die Zeichnung in Frankreich immer wieder die Stürmer zur Ordnung; diesmal unter Zeichnung eine Gebärde verstanden, die aus dem Glashaus der Abstraktion der Menschheit zunickt. Sie war es, die Cézanne am Schluß seiner Laufbahn das große Gemälde mit dem Dom aus Bäumen über den Badenden eingab, ein Gruß an die Heimat, und die Renoir kurz vor dem Tode auf die Idee brachte, von Anstreichern nach seinen Angaben Fresken malen zu lassen.

Man kann alles Mögliches unter Zeichnung verstehen. Der einst gefürchtete Begriff der Akademiker gehört in die Rumpelkammer zu Ideal und Real und ähnlichen Geschichten. Zeichne mit dem Pinsel, male mit dem Bleistift! — Ein Meister Frankreichs, den man mit Farbentheorieen ödete, soll gesagt haben: Donnez-moi de la boue, je vous ferai des chefs d'œuvre!

Renée Sintenis — Junger Hund. 1925

Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin

RENÉE SINTENIS

VON GEORG BIERMANN

Man denkt an junge Tiere, liebe ungeschlachte Kreaturen, die irgendwo und irgendwann ins Gehen, Traben, Springen kamen oder futtergierig den Hals abwärts zu den Kräutern der Wiese strecken. Man denkt mehr noch an einen Menschen, der diese Kreatur zärtlich liebt, vielleicht wie weiland der hl. Franziskus von Assisi mit ihr Zwiesprache hält, sie liebkost, beobachtet und zu dem weisheitsvollen Schluß gelangt, daß das klügste aller Tiere, das für uns Europäer das der Schöpfung nächste, der Esel sei. Gepriesen sei Frau Renée um ihrer Bronze-Eseln willen.

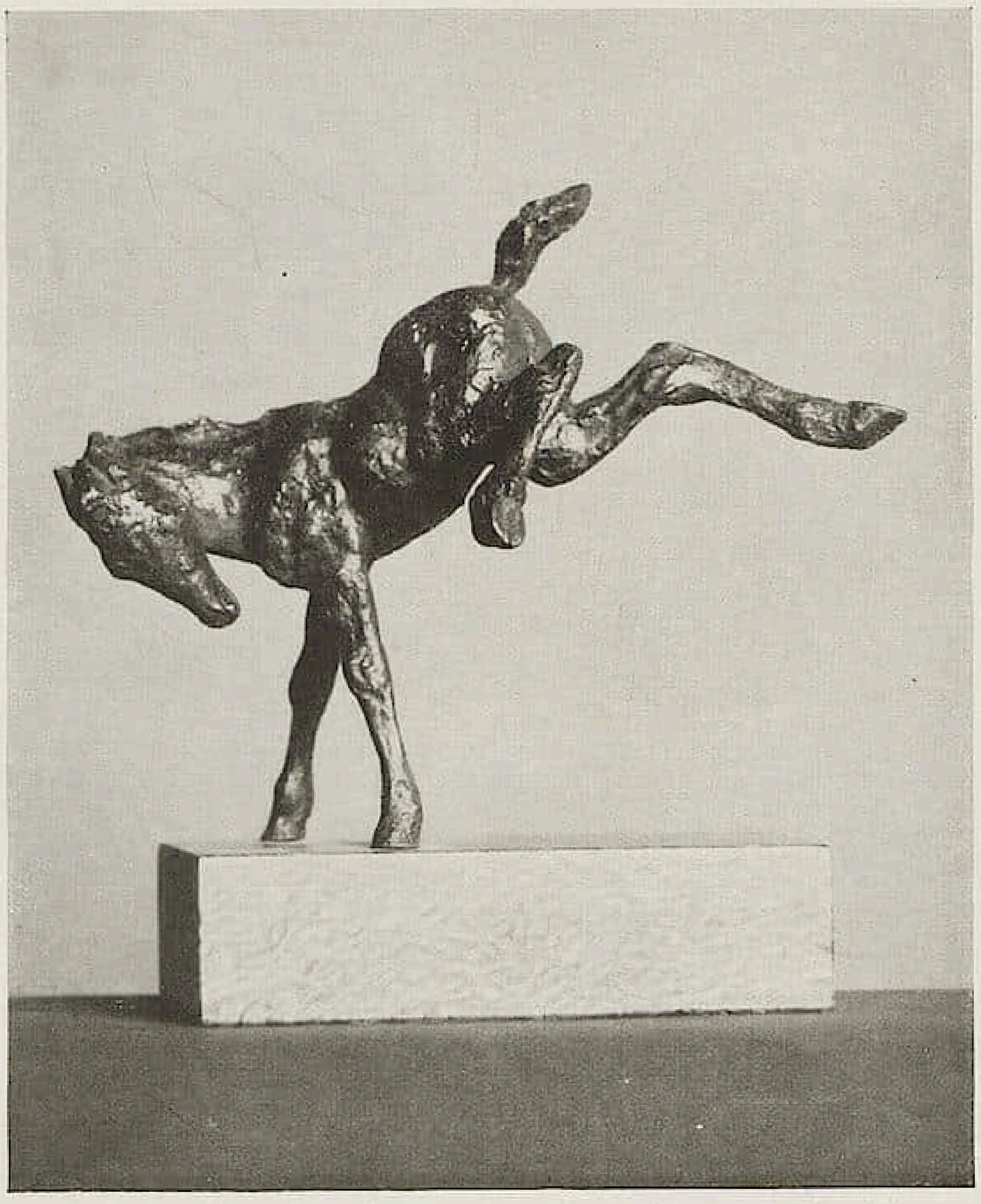
Was wissen wir armen Menschen von so einem Esel, den Hochmut zur Minderwertigkeit verdammte. Schon das weiche Fell ist Melodie und der Blick dieser Augen, mit dem südfranzösische, sizilianische Esel den Menschen suchen, ist unvergeßlich, der Bau dieser Glieder voll der Grazie und der Rhythmus der Bewegung von einer Heiterkeit und Noblesse, die Staunen macht. Nicht zu sprechen von dem Adel dieser schnuppernden Schnauze, die wie zum Kuß den Menschenfreund sucht, der nur im Süden mit solchem Zeichen dem Tiere zurückgibt, was dieses für seinen Herrn empfindet. Szenen voller Zärtlichkeit zwischen Mensch und Tier stehen mir in diesem Sinne unvergeßlich vor Augen.

Frau Renée, die Bildnerin, hat dem Tier ihre schöne Seele geöffnet. Sie zuerst hat seit vielen hundert Jahren der Kreatur Gottes ihren Rang zurückgegeben. Ja es muß einmal gesagt werden: Wie kommt es nur, daß wir vergessen haben, daß das Tier eine heilige Kreatur ist? Die alten Ägypter und Chinesen wußten es, noch die Griechen haben den Kult geübt und selbst das Christentum hat in seiner Blüte selten die heilige

Renée Sintenis Polo. 1929
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

Tradition verleugnet, die irgend woher atavistisch im Gefühl verankert, im hl. Franz aufbrach und sich gleichzeitig und noch viele Jahrzehnte danach im Skulpturenschmuck der Kathedralen offenbarte. Diese Zeiten wußten noch, daß Mensch und Tier ein Gemeinsames sind innerhalb des wie immer auch gearteten Schöpfungsmythos und viele der alten Weisen haben sogar das Tier als die reinere Inkarnation des Lebens über den Menschen gestellt. Man sollte angesichts solcher Tatsachen nachdenken und Buße tun wegen aller Überheblichkeit unseres Intellektes, der uns bestimmt im Laufe der Jahrhunderte nicht besser gemacht hat.

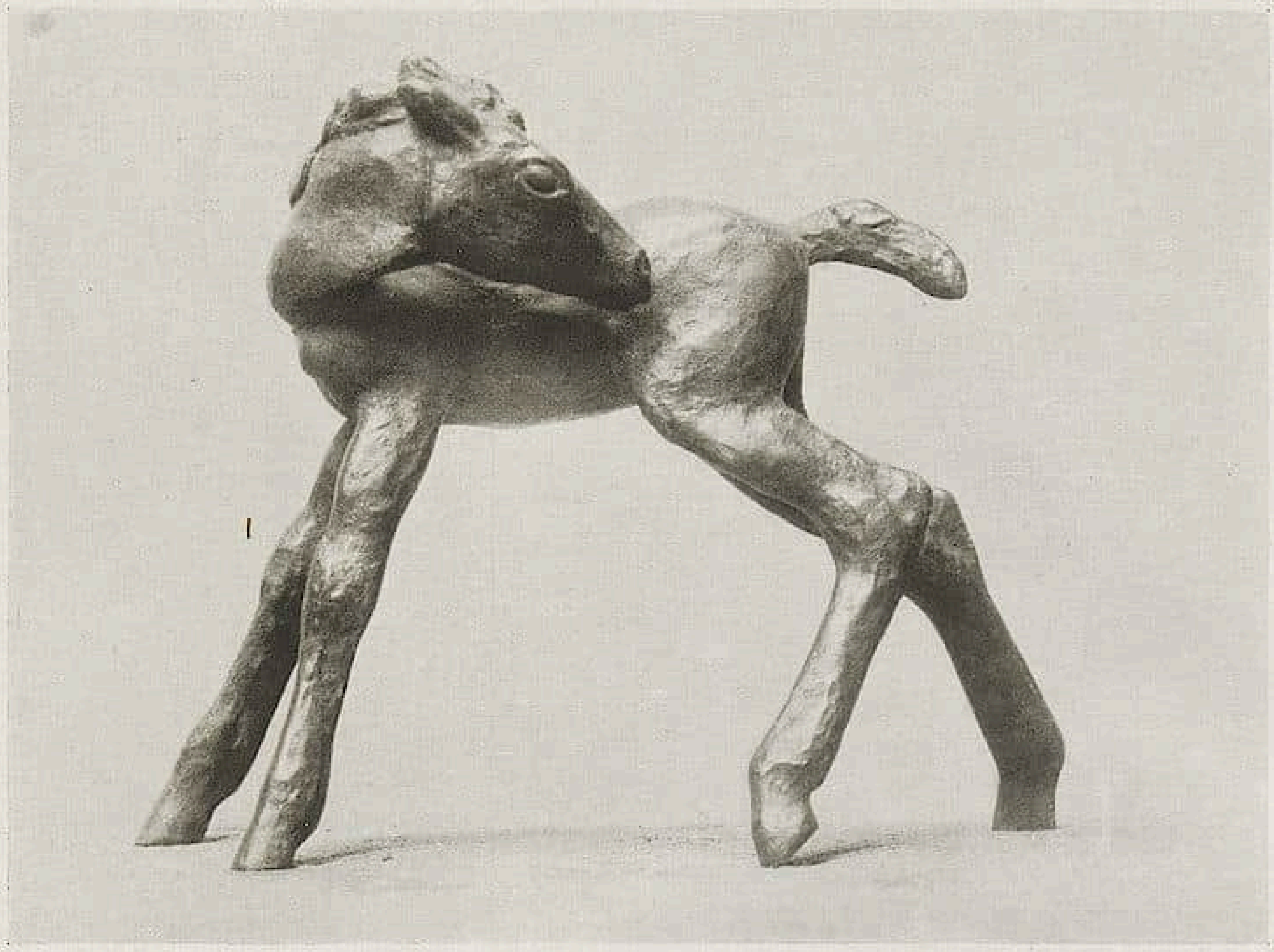
Durch Frau Renées Schöpfertum aber sind wir dennoch dem ursprünglichen Gefühl der Menschheit wieder näher gekommen. Hier begegnen wir keinen Prinzipien der Kunst, sondern den lapidarsten Äußerungen großer Menschlichkeit. Denn diese Bildwerke sind Gleichnisse der Kameradschaft zwischen Mensch und Tier, sind Liebe zur Kreatur, sind Gleichnisse unseres Selbst, einerlei ob das Fohlen weidet und mit jugendlichem Ungestüm über die Wiese setzt, ob die Rehe ausruhen oder der Bock im munteren Drang seines jungen Daseins das Angriffsspiel versucht. So etwas gab es in der Plastik unserer Zeit noch nicht und es muß betont werden, daß hier einmal Natur — ohne jeden Nebengedanken der Monumentalisierung und der Abstraktion — so rein in die Erscheinung tritt wie noch nie zuvor. Trotzdem steht hinter dieser »nur Natur« eine große Kunst auf, weil diese psychologisch die Seele der Kreatur durchdringt, weil der Moment, in dem solch ein Tier rein bildnerisch erfaßt ist, Allgemeingültigkeit gewinnt, etwa in dem Sinne wie früher ein »Ecce homo« Inbegriff der Menschentragödie war — dies Tier Sinnbild seiner einzigen göttlichen Existenz ist.



Renée Sintenis Fohlen. 1923
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin

Es muß zusammenfassend gesagt werden, daß Frau Renée ein neues Franziskus-Evangelium in die Welt brachte, für das wir ihr danken wollen. Wenige nur ermessen heute schon den tieferen Sinn ihres schöpferischen Willens, weil die Welt im ganzen viel zu sehr daran gewöhnt ist, nur die Oberfläche der Dinge abzutasten. Deshalb findet man ihre Tiere reizend und wer es mit moderner Kunst hält, will solche entzückenden Bronzen nicht missen. Diese kleine und ergreifende Kunst wird die Erde erobern. (Ausstellungen in London und New York sind in Vorbereitung und die Reise wird weitergehen über den Erdball.) Aber der Sinn dieser schöpferischen Arbeit liegt tiefer: Es ist die Seele des Tieres, um die Frau Sintenis mit hoher Könnerschaft gerungen — und stirbt sie eines Tages eines, wie wir hoffen, seligen Todes, dann geht sie in einen Himmel ein, den ihre Kreaturen bevölkern werden und sie wird Königin werden über einem Reich, in dem das von den Menschen zu Unrecht verkannte, mißachtete und gequälte Tier ihr zu Ehren ein Hosiannah anstimmen wird.

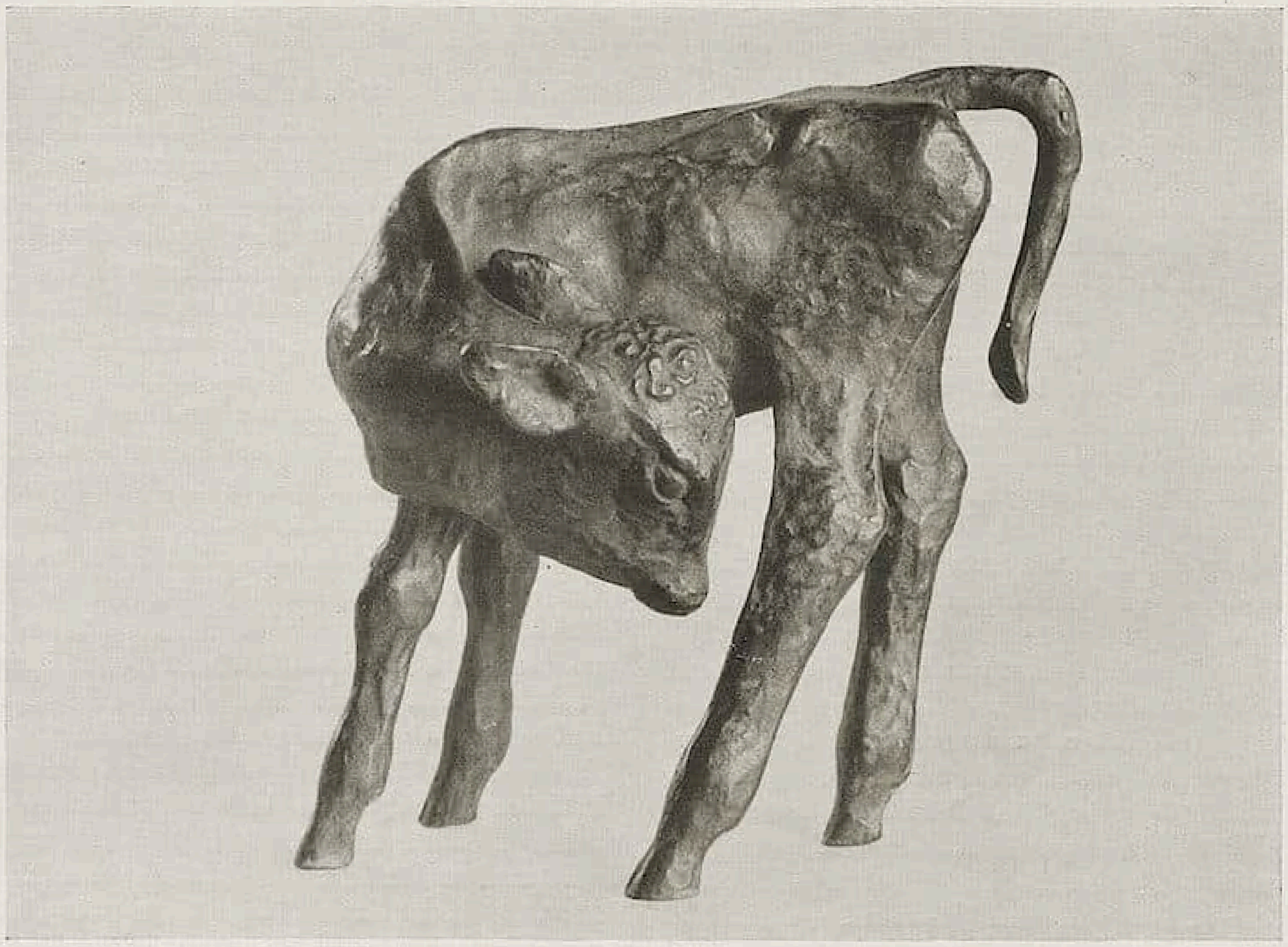
Dies umschreibt den einen Teil des künstlerischen Schaffens dieser Frau. Der andere gilt dem Menschen, d. h. dem Porträt und der Figur. Frau Sintenis beherrscht auch diesen Teil einer Aufgabe, dem sich kein mondäner Bildhauer, zumal in Berlin, entziehen kann. Ihre Köpfe haben Charakter. Man fühlt den weichen, nachzeichnenden Druck dieser Frauenhand, die über das Modell hinaus nach geistiger Intensivierung strebt. Nicht zu leugnen, daß sie damit zu allgemein Gültigem vorstößt (das Bildnis



Renée Sintenis — Fohlen. 1919
Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

von Ringelnatz z. B. hat über das nur Porträtmäßige hinaus das unvergänglich Typische erfaßt und mag sie hier und dort die Aufgabe auch nur zu einem scheinbar oberflächlichen Impressionismus der Technik verführen, irgendwie gehen die Auffassung und Gestaltungskraft dennoch in die Tiefe. Hätten wir die Zeit und Geld genug, wir möchten sicher alle einmal von Frau Sintenis porträtiert werden. Trotzdem wirkt der Mensch in ihrem Werk nicht so edel wie die Kreatur, die dem reinen Gefühl des Künstlers näher steht. Die Technik ihrer Kunst zeigt scheinbar nur den Schritt von außen her an das Modell heran, denn sie bindet die Fläche nicht, bringt sie vielmehr in Bewegung und es will scheinen, daß diese Technik bis zu einem gewissen Grade auch ihrem Temperament entspricht. Aber hat die Künstlerin erst die Form von außen gefunden, dann erfolgt die Vertiefung von innen her: Das Porträt wird in diesem Sinne etwa Symbol im Geistigen, indem das zufällig Einmalige Allgemeingültigkeit erhält und beim Tier strebt ähnlich die Form zum Typischen. Das heißt, das Werk der Bildhauerin assoziiert sich unserer Vorstellung und bekommt in unserer Vorstellung Konsistenz. Seit ich den Esel der Frau Renée sah, gibt es für mich in dieser Spezies nur noch diesen einen, der eine ganze Familie, eine Herde und einen jahrtausendealten Stammbaum repräsentiert. Heil der Künstlerin, die solches vermochte[1].

[1] Die Abbildungen zu diesem Beitrag sind zum Teil dem eben erschienenen Band 57 der »Jungen Kunst« entnommen, den René Crevell über Renée Sintenis schrieb (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig-Berlin).



Renée Sintenis Der junge Ochse. 1929
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin

Renée Sintenis Der Bock. 1928
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin

RUNDSCHAU

EINE VERKÜNDIGUNG IN KÖLN

In der neueren Geschichte des Kunstvandalismus nimmt Köln bekanntlich einen Ehrenplatz ein. Es hat im Lauf der letzten hundert bis hundertfünfzig Jahre weder Verstand noch Kosten gescheut, sein künstlerisches Erbe zu demolieren. Diese seine schon traditionell gewordene Heldenrolle lädt ihm die Verpflichtung auf, auch in der Gegenwart für Taten, seiner wert, zu sorgen. Schon die Leistungen des Nachkriegs gebührend zu würdigen, hieße eine dickleibige Denkschrift schreiben. Das neueste Erdreisten ist der Ersatz des alten Richmodishauses am Neumarkt durch eine neue Burg, in die ein Warenhaus einquartiert ist und von der ihr Meister selbst bezeugt, daß sie »einen lebendig bewegten Rhythmus« und »bei aller Schlichtheit der Mittel musikalischen Reichtum« in einem Grade mitbringt, daß selbst der spätromanischen Apostelnkirche ganz anders wird. Was verschlägt es da noch, daß einer der schönsten spätgotischen Profantürme Kölns hier ohne zwingende Not verbluten und, was das Widerwärtigste, sich auch noch eine Karikatur seiner selbst aufs Grab setzen lassen mußte! Urheber des neuen Geschäftsmonsalvat ist der Architekt Bonatz aus Stuttgart, sein Protektor aber der Kölner Baudirektor Abel, der uns jene Parodie auf den Turm der Piazza dei Signori zu Vicenza, genannt Pressaturm, und das Messemaximilianeum vis à vis der Trinität von Groß St. Martin, Domchor und St. Kunibert beschert hat.

Da anläßlich der Richmodisdemolation auch mittelalterliche Wandmalereien das Feld räumen mußten und Köln seinen amusischen Haß von jeher mit besonderer Hartnäckigkeit gegen alle Geistererscheinungen richtete, die an alten Kirchen- und Klosterwänden auftauchten, indem es die Wände entweder herunterriß (es gibt da in den Memoiren des Sulpiz Boisserée eine herzbeklemmende Schilderung) oder die alten Malereien von Restauratoren und Kirchenmalern wieder schön machen, d. h. vergiften ließ, da, wie gesagt, Köln besonders in diesem Punkte Erstaunliches leistete — und noch leistet —, so beeilt sich Referent, von einem Fund zu berichten, den man jetzt in den Trümmern des im 19. Jahrhundert verwüsteten Karmeliterklosters am Waidmarkt gemacht hat. Beim Wegräumen alten Gerümpels trat das Wandgemälde einer lebensgroßen Verkündigung zutage, und die Herren Geschworenen, die über Sein oder Nichtsein der heiligsten Geistesurkunden einer Stadt befinden, als handele es sich um das privatrechtliche Schicksal von Suppenhühnern, sind sich noch nicht einig, was werden soll. Der städtische Konservator Dr. Vogts, nicht etwa höchste Instanz, ist der Meinung, daß man das Fresko an Ort und Stelle belassen und mit dem ihm würdigen Raumschutz umgeben müsse, da ein Transport der Mauer ins Schnütgen- oder Wallraf-Richartz-Museum die Malerei vernichten werde. Für ihn und alle Leute hier, die das Odium des Banausentums scheuen, ist somit die Frage entschieden. Aber es wird vom Nicken oder Schütteln des Kopfes eines Hohen Tiers abhängen, ob die blonde Frau und ihr Engel, die sich ihr Augenlicht und den geadeltsten Gestus der Zeit um 1470 bis 1480 für uns fast ein halbes Jahrtausend bewahrten, leben dürfen oder unter der Spitzhacke verenden müssen.

Die großräumige Szene (der Tafelmalerei standen solche Flächen kaum jemals zur Verfügung) ist angelegt links und rechts von einer vermauerten Tür, die einst zum Refektorium führte; sie spielt in einem heiteren, mit entzückend ausgekacheltem Estrich und brokatenem Wandbehang geschmückten Raum, durch dessen Fenster man auf eine Kölner Straße hinausblickt ähnlich der auf dem Bilde der hl. Ursula vom Meister der Ursulalegende im Wallraf-Richartz-Museum. Auf dreibeinigem Stuhl ein irdener Krug mit blühenden Lilien. Man denkt plötzlich an die große Verkündigung des Lochnerschen Dombilds. Rechts die Jungfrau; sie hebt vom Buche das Antlitz und neigt es erstaunt und voll kindlicher Weltlust dem links durch die breite Tür eintretenden Engel zu, der ihr das »einzigste Geschick« verkündigt; ihm, Gabriel, der mit einer unendlich anmutig gelösten Handbewegung sein Spruchband »Ave Maria gracia plena ...« zu ihrem goldumflorten blonden Haupt hinüberflattern läßt. Köln und Niederland vermählten sich in diesem heiligen Freudentausch. Noch schimmert in goldenen Partikeln der Federflaum an den Flügeln des Engels, das brokatene Untergewand der ob ihres Schicksals mild Erstaunenden, das Granatapfelmuster im Fond des Gemaches. Unbeschreiblich das tiefverblaßte Inkarnat der Gesichter und Hände, dies stille Veratmen der Färbung eines von tausend Wunden todmatten Kunstwerks der Spätblüte Kölns. Der Frau, einem sinnlich unbefangenen Typus der Zeit, sind beide Hände noch erhalten und beide Augen; dem Engel leuchtet noch eines. Wie es leuchtet! Und diese Hände! Ein Königreich für diese Hände. Man müßte ein Heiligtum bauen um diese Augen und Hände.

Jatho

BERLIN

Kupferstichkabinett

Die neue Ausstellung des Kupferstichkabinettes zeigt Städte und Bauten im alten Bilddruck, ein von Architekturhistorikern viel beackertes, sonst aber wenig beachtetes Gebiet. Vom Ende des Quattrocento bis zum Ende des 18. Jahrhunderts führt die Ausstellung durch Bauten und Bauprobleme der Zeit. Im wesentlichen sind drei Gruppen zu unterscheiden, topographisch genaue Aufnahmen der Bauwerke in Beispielen von Albrecht

Rheinischer Meister um 1470 — Verkündigung (Ausschnitt)
Köln, Ehemaliges Karmeliterkloster

Altdorfer bis zu Johann Georg Rosenberg und Carl Schütz, davon historisch von besonderer Bedeutung die inzwischen wieder abgerissenen Bauten, wie die Synagoge von Regensburg, das Haus des Rubens, Knobelsdorffs Rondell im Park von Sanssouci; weiter gestochene Bauentwürfe, in der Gesinnung oft kühner als die ausgeführten Werke, so Schlüters Entwurf für den Berliner Schloßplatz, Berninis ursprünglicher Plan für die Kolonnaden des Petersplatzes in Rom; endlich Phantasiearchitekturen von Bramante (?) und Flötner bis zu den »Carceri« Piranesis. Eine ebenso vielseitige wie an Seltenheiten reiche Schau. S.

Für die vorderasiatische Abteilung der Berliner Museen ist jetzt ein Relief erworben worden, das zu den größten Seltenheiten im Bereiche der Kunst des alten Persien gehört: es stammt aus einer Palastanlage des Xerxes in Persepolis. Dargestellt ist ein Diener, der ein Lamm trägt. Professor Fried-

rich Sarre, der die Erwerbung des Kunstwerkes angeregt hat und es jetzt in den Berichten aus den Berliner Museen veröffentlicht, rückt es mit dem in Berlin schon vorhandenen Relief eines aufwartenden Dieners zusammen. Die Neuerwerbung zeigt einen Diener in persischer Tracht, wie sie noch heute ähnlich von den persischen Stämmen der Luren und Bachtiaren getragen wird. Beide Reliefs befanden sich an einer kleinen Treppenanlage, die zu einem Ehrenhof neben dem Wohnpalast des Xerxes emporführte und mit einer Inschrift des Perserkönigs versehen war. Die Treppenwände schmückte ein solcher Fries von jugendlichen Palastdienern, die die Treppenstufen emporsteigen und die die Vorbereitungen für ein königliches Festmahl gelegentlich des Frühlingsfestes trugen: Lämmer, Tablette, Weinschläuche, Speisedeckel usw. Die Kunst von Persepolis erscheint hier an ihrem Höhepunkte, selbständig, ohne bestimmenden griechischen Einfluß, innerhalb ihrer orientalischen Gebundenheit vollkommen. R.

★

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Eugen Spiro / Fritz Klimsch / Christian Schad

In der Kunsthandlung V. Hartberg bestätigt sich die qualifizierte Annehmlichkeit der flaumigen, dabei dichten und zusammengehaltenen Malerei Eugen Spiros. Sie entbehrt nicht eines eigenen Schmelzes und gewinnt, indem sie ihren Klang weich hervorbildet und wohltemperiert rundet, manchen Reiz vornehmer Augenbefriedigung. Eine gewählte Palette, die im Landschaftlichen graugrüne Werte bevorzugt, unterstützt diese Wirkung. Während Versuche, das Turmhauslabyrinth New Yorks zu erfassen, an der ganz auf Ruhe und Gelassenheit gestellten künstlerischen Natur Spiros wenig Rückhalt finden, fühlt sie sich im südfranzösischen und corsischen Klima besonders wohl. Wie besonnte Landstraßen in Wärme gehüllt und mußevoll hingelehnt im Raume liegen, darin ist das Temperament einer Zone gestaltet. Dem Menschen kommt diese Kunst am nächsten in der bequem konzentrierten Haltung einer nicht zu aufregenden Lektüre.

Der Bildhauer Fritz Klimsch, den man am gleichen Ort antrifft, stellt sich jetzt mehr und mehr als schlagendes Gegenbeispiel zu Kolbe dar, dessen Einwirkung allenthalben bei ihm zutage tritt. So hat Klimsch versucht, die allzuglatte Haut seiner damenschlanken Akte atmend zu rauhen, — aber es bleibt Überzug, der die Glätte der Auffassung, die Leere des Fleisches nicht verbergen kann. Die Figuren sind zu den verschränktesten Stellungen abgerichtet, die ebensoweit entfernt sind vom Selbstverständlichen wie vom Besonderen und permutierte Atelierposen bleiben. Keine Lust, kein Zwang hat Besitz von diesen Gliedern, die eine flaue Routine gefällig-kompliziert anordnet.

Bei Fritz Gurlitt Wiederbegegnung mit den spiegelblanken Bildern von Christian Schad, mit seinen unheimlich formenklar aufgenommenen Porträts, wahren Emailköpfen, die scharf aus dem Rahmen treten, mit kalt und starr hinlackierten Gesellschaftstypen in provokanter Transparentkleidung. Eine glashart und eisig hingeschilderte Operationsszene vor allem ist dazuge-

H. de Toulouse-Lautrec Bildnis des Hündchens Folette

Aus der Ausstellung »Ein Jahrhundert französischer Zeichnung« bei Paul Cassirer, Berlin

Eugène Delacroix — Perseus und Andromeda
Sammlung J. W. Böhler, Luzern
Aus der Ausstellung »Ein Jahrhundert französischer Zeichnung« bei Paul Cassirer, Berlin

kommen, Vollendung dieser Art, erbarmungslos trotz fehlenden blutigen Details, furchtbar gerade durch ihre unberührte Glätte. Dix mutet daneben bärbeißig an, grob und vital, sozusagen menschlich. Bei Schad steht alles wie im luftleeren Raum, obwohl er um Hintergrund eigens bemüht ist. Das Fanatische liegt mehr in der Arbeitsmethode als in der nur zuweilen sarkastischen Stellung zum Objekt, es paart sich sogar mit einem Moment wienerischer Geschmeidigkeit, um nichtsdestoweniger zu erschrecken. Ein enormer und eigenwilliger Könner ist Schad, aber hart an der Grenze des Erträglichen. Wolfradt

DUISBURG

Zu seinem fünfjährigen Bestehen veranstaltet das Museum als 60. Ausstellung eine Übersicht über die deutsche Kunst der letzten fünf Jahre. Bei der Eröffnungsfeier wiesen Vertreter von Stadt und Provinz darauf hin, daß der 1912 gegründete Museums-Verein, der sich zunächst nur in den Dienst der heimatkundlichen Altertumsforschung gestellt hatte, eine wirkliche Lücke im Duisburger Kulturleben ausgefüllt habe, als er vor nunmehr fünf Jahren Herrn Dr. Hoff berief zur Verwaltung und Mehrung der Lehmbruck-Sammlung und ihrer Erweiterung zu einer Galerie neuerer Kunstwerke überhaupt. Es wurde in Worten hoher Anerkennung der harten und aufopferungsvollen Arbeit des Leiters gedacht, der es verstanden habe, fast aus dem Nichts in wenigen Jahren nicht nur der neueren bildenden Kunst eine bleibende Stätte in Duisburg zu schaffen, sondern auch weite Kreise der Bevölkerung zu ihr hinzuführen und dauernd für die Sache zu gewinnen. Einen Weg des Schritt für Schritt Erkämpfens schilderte Dr. Hoff in seinen Ausführungen und wies darauf hin, was alles noch zu tun übrig bleibe, daß namentlich mehr Raum mit günstigeren Lichtverhältnissen geschaffen werden müsse, um die Auswirkungsmöglichkeiten des Besitzes und der wechselnden Ausstellungen zu erweitern. Diese Notwendigkeit wird besonders durch die gegenwärtige Ausstellung erhärtet. Sie ist wohl die bedeutendste, die das Museum bis jetzt beherbergte. Als letzte Ausstrahlung einer verklungenen Zeit erscheinen Liebermann und Slevogt, als Einleitung zur heutigen die ehemalige »Brücke«, von der jedoch nur Nolde mit seinen vulkanisch ausbrechenden Farbengluten und unheimlich geweiteten Formen voll beängstigender Dynamik noch zu packen weiß. Pechsteins neue Wege münden in alte Straßen. — Was sonst noch an berühmten Namen im antinaturalistischen Lager der bildenden Kunst erklingt, von

Edouard Manet — Die Lastkähne
Aus der Ausstellung »Ein Jahrhundert französischer Zeichnung« bei Paul Cassirer, Berlin — Privatbesitz

Hofer und Beckmann angefangen bis zu Klee und Kandinsky, ist vertreten und teils mit ganz neuen, hier zum erstenmal gezeigten Werken. Heinrich Nauens neues großes Bild »Frauen auf dem Felde« ist voll tiefer Symbolhaftigkeit. Verwandt mit ihm zeigt sich Heinrich Campendonk, der das begrifflich Unfaßbare mit Märchenphantasie zu Symphonien von Linien und Farben gestaltet. — Im Dienste des Heimatgedankens steht es, daß die Ausstellung dem Altmeister Rohlfs, der soeben seinen 80. Geburtstag feierte, so viel Raum zur Verfügung stellt. Er zeigt eine Anzahl seiner zart verhangenen Blumenstücke, die aber, wie vielfach vollendete Abklärung, einen Unterton der Mattigkeit des Abklingens tragen.

Neben den zahlreichen Ölbildern, Aquarellen und graphischen Blättern zeigt die Ausstellung — was auf Raummangel zurückzuführen ist — nur wenige, aber gut ausgewählte Plastiken, u. a. von Barlach, Fiori, Kolbe, Renée Sintenis und Milly Steeger. Mühlhoff

FRANKFURTER AUSSTELLUNGEN

Städelsches Kunstinstitut. Im Erdgeschoß Sammlung Hugo Fleischauer, Stuttgart: Handzeichnungen alter Meister. Aus diesem bedeutenden Privatbesitz, der zum größten Teil aus der Bologneser Sammlung Giusti stammt, wurde bis jetzt kein Stück veröffentlicht. Der Umsicht von Dr. Schilling ist die Schau der Werke zu verdanken. Den Bestand bilden vornehmlich Italiener des 16.—18. Jahrhunderts, besonders Venetianer. Von Paolo Veronese verschiedene Entwürfe zu einem »Raub der Europa«: dichtgedrängte Federskizzen menschlicher Körper in edlen Stellungen. Anmutsvolle Bewegung gibt Jacopo Bassano mit leichter Hand, bildhafte Kreide- und Ölstudien Tintoretto: helle, menschliche Körper sich von dunkelglühendem Hintergrund abhebend.

Von Magnasco die Idylle einer »Hirtenszene«, von Giovanni Burrini eine »Geißelung Christi« in großformatiger Dramatik. »Loth und seine Töchter« von Antonio Gionimo voll verblüffender Psychologie, ein dekorativer Deckenentwurf von Domenico Tiepolo, groß gesehene Köpfe des Giovanni Tiepolo.

Einzelne Blätter nordischer Künstler, Holbein d. J., Van Dyck, Rubens, Velasquez. »Eli belauscht das Gebet der Hanna« von Rembrandt voll Wirklichkeitssinn bis in kleinste Details und dabei von zauberhafter Magie des seelischen Ausdrucks.

M. Goldschmidt & Co.: Georg Minne. Skulpturen aus den Jahren 1897—1929, darunter der längst bekannte, vor dem Pult niederknieende bronzene »Volksredner« und die ebenso bekannte Marmorbüste der »Melancholie« mit dem damals neuartigen, assymmetrischen Schrägaufbau und einst merkwürdigen Stilisierung. Zwei männliche, mächtige Köpfe könnten von einem anderen Künstler sein. Außerdem jene schlanken Jünglingskör-

per in Kampfstellung und -bewegung, die dem Namen »Minne« Ruhm brachten. In dem Vertikalismus dieser straffen Beine und Arme scheint ein ewig Sehnsüchtiger eine edle Melodie zu suchen: reine, unbeschwerte Jugend!

Schames: Heckel und Jankel Adler.

Heckel: Bilder aus den Jahren 1924—1929. Harmonischer Zusammenklang von Aufbau und Farbe. Der »Einsame Platz in Lyon« zeigt mit der malerisch vornehmen Häuserfront in Beige, Silber, Grau und Rosa, dem fahlbronzenen Reiterdenkmal in der Mitte und der frischen Berglehne im Hintergrund farbigen Duft bei Ruhe der Komposition. Daneben wirkt die zartrosa und zartgrüne Landschaft »Marienveste« durch den Reiz ihrer räumlichen Kontraste, der horizontal hingelagerten Täler und des breiten, dunklen Ornamentes einer schwebenden Wolke über vertikalen Türmen. Feinste, statische und geistige Ausgeglichenheit bieten die »Chinesische Artisten«, deren Gesichtsmimik diskret und zugleich von typischem Ausdruck ist.

Jankel Adler (Düsseldorf) bringt eigene Typen aus der traditionell gebundenen Welt des östlichen Judentums. Sein geistiger Ahne ist Chagall. Aber seine Körperformen sind runder, sein Bildstil ist klarer und monumentaler. »Mann mit Pferd« in Weiß gegen das braune Tier und den schwarzen Schatten gestellt, wirkt dekorativ, wenn auch wie eine vergrößerte, persische Miniatur. Großartig in ihrer dumpfen Verbundenheit und Ähnlichkeit »Mutter und Tochter«. Ein stehendes Mädchen erinnert an pompejanische Wandmalerei. Adlers Verfahren scheint der Enkaustik des Altertums verwandt. Er grundiert die Leinwand mit Sand, wodurch die Oberfläche etwas Kernig-Aufgerauhtes erhält. Auf dieser Schicht arbeitet er mit Spachteltechnik und erzielt durch die übereinander angewandten Prozeduren die reliefartige Plastik der Formen.

Kahnweiler: Willi Baumeister. Mauerbilder, Maschinenbilder, Sportbilder. Gegenstandslose wie gegenständliche Malerei. Eine ähnliche Welt wie die der französischen Kubisten Gleizes und Léger in Paris. Aber Baumeister organisiert als Deutscher seine Bilder noch ökonomischer und straffer. Sie geben Abstraktionen, die Sportbilder auf letzte Formel gebrachte, charakteristisch organische Funktionsbewegung des menschlichen Körpers. Die zu gleicher Zeit im »Künstlerbund« ausgestellte »Seiltänzerin« wirkt beispielshaft als neuartig starke Komposition. Schwabacher

LEIPZIG

Nach den großen Munch-Ausstellungen in Hannover und Chemnitz zeigt nun auch der Leipziger Kunstverein gegen 50 Gemälde, die zum größten Teil aus dem Besitz des Künstlers selbst stammen. Zu nennen sind neben den Porträts (das Bildnis Dörnberger, der Schiffsreeder) und Selbstbildnissen 1911 und 1927 vor allem zwei Landschaften neueren Datums in satten Farben »Schneelandschaft in Nacht« und »Felder im Frühling«. — Neben dem reich vertretenen malerischen Werk wird die in einer sehr großen Reihe vortrefflicher Blätter ausgestellte Graphik leider zu wenig beachtet. De.

Josselin Bodley Undarroa (Spanien)
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

MANNHEIM

Zu Max Läugers 65. Geburtstag gibt Direktor Hartlaub derzeit in der Kunsthalle eine Gesamtschau über des Karlsruher Künstlers freies Schaffen und sein Wirken als Lehrer. Gerade diese letzte Abteilung der Ausstellung führt am besten in die Wesensart des naturverbundenen, aus reichster technischer Erfahrung schöpfenden Künstlers ein. Sie zeigt beispielhafte Studien über den Materialreiz, über die Wirkung der Farbe in der Architektur, über Formelemente der Gartenbaukunst usf., nicht in abstrakte Lehrsätze gebannt, sondern empirisch aus dem sicheren Takt des künstlerischen Empfindens gewonnen. Läugers Haupttätigkeit hat sich in den letzten Jahren immer mehr dem auf der Grenze zwischen freier und ange-

Gino Severini — Sammlung Léonce Rosenberg, Paris — Tauben. 1929

Aus der Ausstellung moderner italienischer Kunst in der Galerie Bonaparte, Paris

wandter Kunst liegenden Sondergebiet der keramischen Plastik zugewandt. Namentlich die kleineren Stücke dieser Gattung sind Werke von erlesenem Reiz, den persischen und chinesischen Meisterschöpfungen auf diesem Gebiet verbunden wie die keines zweiten europäischen Künstlers. Mit Recht legt die aus Anlaß der Ausstellung erschienene Festschrift (mit Beiträgen von Albiker, Esch, Fiederling, Hartlaub und Zschimmer) auf diese Seite der vielfältigen Tätigkeit Läugers besonderen Nachdruck. Aber auch die architektonischen Arbeiten des Jubilars lassen bedauern, daß seinem ausgeprägten Sinn für große Formzusammenhänge, seinem räumlich-landschaftlichen Verantwortungsbewußtsein nicht mehr Entfaltungsmöglichkeit bei großen öffentlichen Aufgaben (so erst jüngst beim Heidelberger Universitätsbau) gegeben wurde. — Das Kunsthaus von Dr. H. Tannenbaum erwarb sich das Verdienst, für die junge Begabung von Walter Neu, der im Sommer in der Kunsthalle bei der Überschau badischer Künstler hervorgetreten war, mit einer Sonderschau zu werben, die in den gebotenen, sich aufs Figürliche konzentrierenden Zeichnungen den Eindruck einer still und unpathetisch heranreifenden Kraft bestätigen. Nach einer Kollektion Plastiken von George Minne wirbt das Kunsthaus zur Zeit mit erlesenen Stücken besonders für James Ensor und für Wladimir Zabotin. E. Dürr

PARISER AUSSTELLUNGEN

Der Eindruck der Malerei in der großen Bude, zu der der Salon d'Automne geworden ist, war recht matt und blutleer. Doch verdient dabei die Plastik eine ganz besondere Aufmerksamkeit, obwohl Maillols große Figur »Ile de France« nicht auf der Höhe seiner übrigen Werke steht. Aber Pompons kolossaler Hirsch ist seinem berühmten Bär vollkommen ebenbürtig und Skulpturen wie diejenigen von Dejean, Hernandez, Contesse, Halou, Parayre, Wlérick sind durch ihre Vollkommenheit und besonders ihre Ebenmäßigkeit Zeichen eines großen Zeitalters in unserer Plastik. Das merkte man auch in der kleinen, aber erlesenen, von der Galerie Zak veranstalteten Ausstellung von Bildwerken und Zeichnungen der besten französischen Plastiker. Neulich hat auch Herr Tériade bei Georges Bernheim eine Ausstellung der internationalen Skulptur eingerichtet. »International« will zu viel heißen, indem außer den Deutschen, die meisten Künstler, die da vertreten waren, in Frankreich geschult worden sind und in Frankreich arbeiten: der Pole Lipschitz, die Russen Loutchansky und Zadkine, die Spanier Hernandez, Manolo und selbst Picasso — der sich für seinen Ruhm vielleicht der Plastik lieber enthalten sollte — die Italiener Gargallo und Giacometti, der Rumäne Brancusi. Als Franzosen waren Bourdelle, Maillol, Despiau, Gimond und Renoir als

Bildhauer vertreten. Dank der Tätigkeit des Herrn Flechtheim war der Anteil des Deutschen von hoher Qualität ein sehr schöner Torso von Lehmbruck, ein paar nervöse Bildwerke von Kolbe, ein kleiner Glasschrank von Tieren der Renée Sintenis, deren Kunst Frankreich volle Gerechtigkeit widerfahren läßt. Es ist zu wünschen, daß einmal in Berlin eine Ausstellung von Jeanne Poupelet stattfindet, damit man die beiden Tierkünstlerinnen, die Deutsche und die Französin, zu vergleichen Gelegenheit findet.

In der Galerie Bernier wurden Tuschmalereien von Utrillo ausgestellt. Jeder kannte einige dieser kleinen Blätter. Nie waren sie doch in solcher Weise vereinigt. Durch die Frische, die Freiheit der Auffassung über sie einen ganz eigenartigen Zauber aus, der manchmal den letzten, teilweise allzu gewollten Ölbildern fehlt.

Unter Mario Tozzis Leitung zeigten in der »Galerie Bonaparte« Italiens moderne Künstler eine Auswahl ihrer Werke. Glänzende Bilder von Severini vertraten die Zeit des Futurismus. Auf die jüngeren übt Chirico bestimmt einen sehr starken Einfluß. Ob dieser Einfluß glücklich ist, mag dahingestellt bleiben. Sympathische Eigenschaften wie sie Tozzi zweifellos besitzt, scheinen in diesem starren Panzer zu leiden. Von den Architekturaufnahmen soll besser nicht gesprochen werden. Aber die Theaterdekorationen von Bragaglia sind trotz ihrer Strenge phantasievoll. Man erlebt hier in modernem Gewand Palladios alte Erbschaft. P. C.

Jean Lurçat Bildnis der Mrs. Chester Dale, New York
Aus der von E. Bignou veranstalteten Lurçat-Ausstellung in New York

AUSSTELLUNGEN IN AMERIKANISCHEN MUSEEN

Im November und Dezember des vergangenen Jahres fanden in mehreren der führenden amerikanischen Museen wichtige Ausstellungen statt, ähnlich der in Detroit, über die bereits in Heft 24 berichtet wurde. Dieser bedeutsamen Ausstellung altholländischer Genre- und Landschaftsmalerei ließ Valentiner eine Ausstellung chinesischer Kunst folgen. Aber diese sollte nicht so sehr eine Entwicklung der chinesischen Kunst und deren Typen zeigen, sondern vielmehr das Gesamtgebiet umreißen: Keramik, Bronze, Stein und Holzskulptur, Jade und Malerei. Da es sich um durchweg erstklassige Arbeiten handelte, machte die Ausstellung mehr den Eindruck einer bedeutenden Privatsammlung. Der Kurator der Orientabteilung des Detroiter Institutes, Mr. Benjamin March, der auch den glänzend gearbeiteten Katalog verfaßt hat, hatte die Ausstellungsgegenstände in ganz moderner Weise vorgeführt. Die Jadekunst war vertreten durch jene schlichten symbolischen Figuren der Erde und des Himmels; die Bronze durch einige architektonisch festgefügte Sakralgefäße; die Skulptur durch eine Reihe hervorragender buddhistischer Figuren; die Malerei durch wenige, aber köstliche Werke, und die Keramik durch die ausgesuchtesten Stücke der Ming-, Kangshi-, Chien-Lung-Periode. Viele Gegenstände sind von New Yorker Händlern, ein kleiner Teil nur von Museen und Privatsammlern, vor allen Mr. Edsel Ford, hergeliehen worden. Die erst voriges Jahr in New York gegründete Filiale der Dr. Otto Burchard Gallery hatte u. a. mehrere herrliche Bronzegefäße der Chou-Zeit und einen zum Sprung ansetzenden Tiger der Han-Zeit, in Gold, geliehen; Mr. C. Edward Wells hatte eine Silberbüchse mit einer wunderbaren schwarzen Patina und einen dazugehörigen langstiligen Silberlöffel für Libationen aus der Tang-Periode ausgestellt, während die Gallery P. Jackson Higgs das seltenste Stück der ganzen Ausstellung hergeliehen hatte, ein Unikum,

Sung-Periode (Siehe Abb. rechts) — Kaiserliche Krone, Detail vergrößert

das Mr. March im Katalog besonders hervorhebt: Die Goldkrone einer Kaiserin aus der Sung-Dynastie, in feinstem Filigran mit der Eleganz und jenem Verständnis gearbeitet, das die Künstler gerade jener Epoche auszeichnete. Da fünf Phönixe mit herrlichen Schweifen das Hauptmotiv dieses Schmuckstückes bilden, darf man annehmen, daß es einst einer Kaiserin gehört. Von dieser Art Arbeit findet man nur hie und da ein paar kleinere Vögel und Blütenzweige (s. Abb.).

Yamanakas hatten u. a. eine jener großen Holzstatuen der sogenannten Göttin der Barmherzigkeit aus der Sung-Zeit geschickt; Parish Watson eine größere Anzahl ausgesuchtester Porzellane. Unter den Gemälden befanden sich zwei Rollen aus der Yuan-Zeit, Epen mit dramatischen Elementen, die in unnachahmlicher Weise das Moment der Zeit und ihres Ablaufs in die bildende Kunst einführen. Die eine Rolle war eine »Bambussymphonie« in Schwarz und Weiß, in der aus einem schlichten Motiv ein ganzes musikalisch reich gegliedertes Kunstwerk aufbaute. Erwähnt muß noch werden, daß E. Worch Prof. Sarres bekannte und oft veröffentlichte Goldbronze des Maitreya, des kommenden Buddha, herübergeschickt hatte.

Diese Ausstellung in der Stadt des weltbekannten, ersten großen amerikanischen Chinasammlers Charles L. Freer dürfte den allergrößten Einfluß haben.

Von anderen Museumsausstellungen der letzten Monate seien noch erwähnt: Die im New Yorker Metropolitanmuseum, die modernes Glas und Teppiche in einer etwas willkürlichen Zusammenstellung zeigte und die wachsende Bewegung des modernen Kunstgewerbes wirksam zu fördern unternahm. Weiter eine umfassende Gotische Ausstellung in Rochester, zu der viele der bekannten Händler Werke von Bedeutung geschickt hatten, u. a. Demotte, van Diemen und die Kleinberger Galleries; ferner eine Altmeisterausstellung in Minneapolis, auf der z. B. Rembrandt, Frans Hals, Rubens, van Dyck, Tintoretto, Guardi und die Engländer des 18. Jahrhunderts vertreten waren. Zu den italienischen Primitiven hatte A. S. Drey ein köstliches Triptychon von Neri di Bicci »Madonna mit Kind und Heiligen« beigesteuert. Dieselbe Firma hatte eine Susanne im Bade von Tintoretto, eine Rubens-Skizze zu einem Bilde in der Lichtenstein-Galerie, und ein Gemälde von Wouwerman geschickt.

Im Cleveland Museum fand eine Ausstellung französischer Kunst vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur unmittelbaren Gegenwart und im Bostoner Museum eine solche der graphischen Künste innerhalb der letzten hundertundfünfzig Jahre statt. F.

★

NÜRNBERG

Oberbaurat Otto Ernst Schweizer in Nürnberg übernimmt am 1. Januar 1930 eine ordentliche Professur für Architektur an der Technischen Hochschule in Karlsruhe. Der Leiter des Nürnberger Bauwesens hat sich in den letzten Jahren mit der Regelung der schwierigen Fragen, die die Altstadt für die städtebauliche Entwicklung der Großstadt stellt, einen hervorragenden Namen gemacht und in der Regelung dieser Fragen für Nürnberg besondere Verdienste erworben. Über Schweizers bisherige architektonische Leistung erschien übrigens eben erst eine Monographie aus der Feder von Justus Bier, die hier noch gewürdigt wird (F. E. Hübsch, Verlag, Berlin). r

★

COROTS »LANDSCHAFT MIT HIRTIN«

Zu dem farbigen Titelbild des Heftes

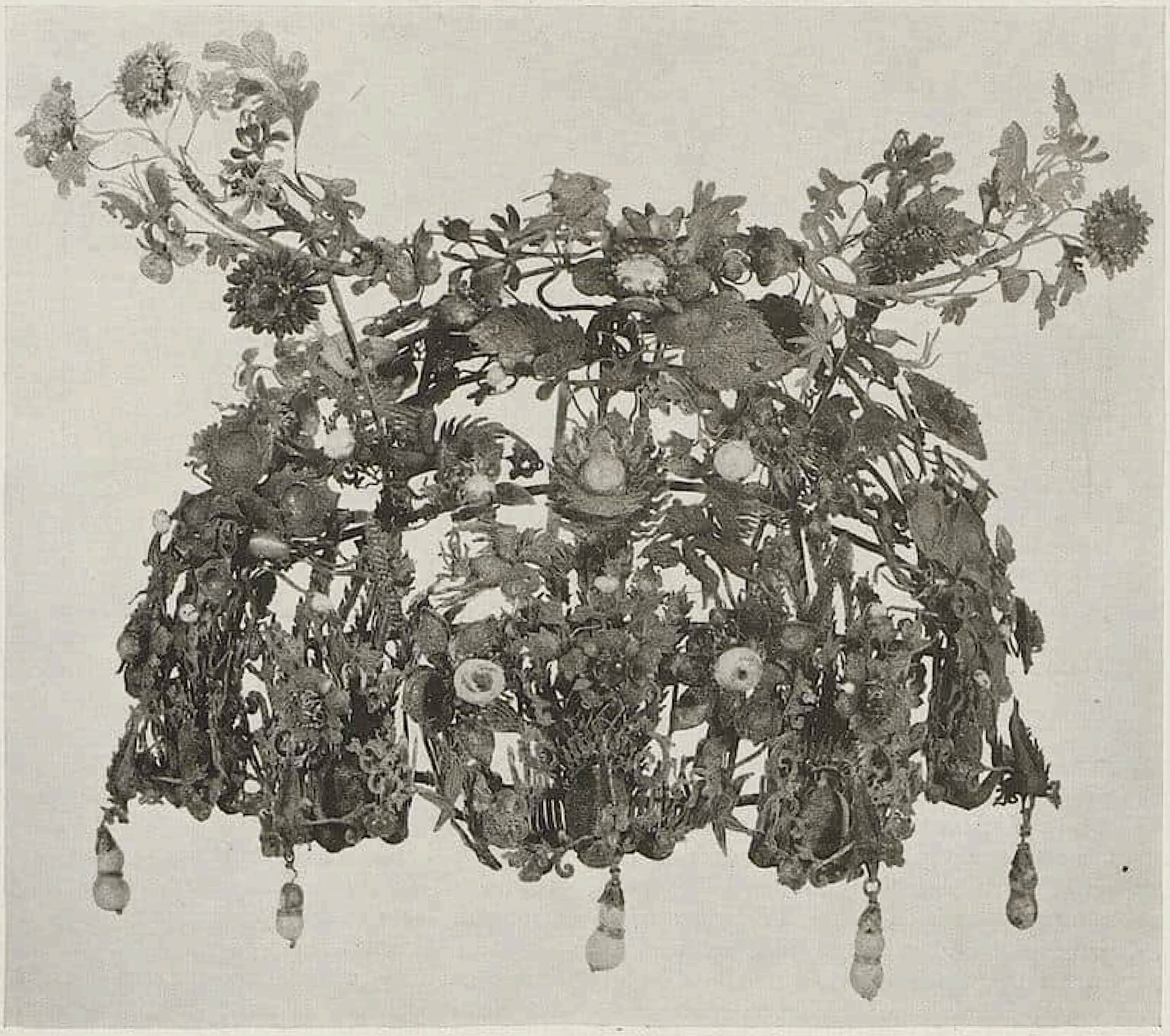
Das diesem Heft beigegebene farbige Titelbild ist die Reproduktion eines Originalwerkes von Corot, das der Oeuvrekatalog von Robaut unter der Nummer 553 verzeichnet und zwischen 1840 bis 1850 datiert. Robaut beschreibt das Bild wie folgt: »Une vachère tricotant à l'ombre d'un buisson auprès d'un pré planté d'arbres.« Größn 60 × 80 cm. Zur Geschichte des Bildes teilt er weiter mit: »Offert par Corot à son ami M. Faulte du Puyparlier. Collection Charles Herbert d'Amiens.« Aus dieser kam das Bild in die Collection Frappié. Als Arbeit des heute wieder zu besonderer Aktualität gelangten Meisters gehört diese Landschaft unzweifelhaft zu jenen salonfernen Bildern, die unmittelbar vor der Natur entstanden sind und — um mit Meier-Graefe zu sprechen — die Entdeckung des unbekannten Corot (nicht jenen des Salon), rechtfertigen dürfen. B.

KUNST-LITERATUR

HANS MACKOWSKY: APOLLO UND MARSYAS, Michelangelos frühestes Werk. Privatdruck 1929.

Ein Kunstwerk, dem K. E. von Liphart und Wilhelm Bode den Namen Michelangelos mit auf den Weg gaben, hätte sicher, trotz seiner bescheidenen Dimensionen, mehr Bedeutung gefunden, wenn es sich nicht der hier besonders notwendigen Autopsie durch den Ort, an dem es durch Jahrzehnte bewahrt wurde, entzogen hätte. So erklärt es sich, daß außer Bode, der es in die Literatur einführte, nur wenige sich zustimmend äußerten, darunter — Namen, die in dieser Schrift fehlen — Strygowski (Jb. d. pr. Kstslgn. Bd. XII, 1891) und der Engländer G. S. Davies, der es in seinem 1909 veröffentlichten Buch über Michelangelo auch abbildete. Andere, wie Knapp und Frey, haben Bedenken geäußert, welche Kenntnis und Untersuchung des Originales vielleicht zu zerstreuen vermocht haben würde, wie dies bei Thode der Fall gewesen ist, der in einem Brief vom Ende 1919 in der ihm eigenen warmherzigen Weise sein in den Kritischen Untersuchungen (I, 6 ff.) niedergelegtes Urteil in uneingeschränkte Zustimmung abwandelte. Damals war das von den wenigsten gekannte Marmorrelief im Kopenhagener Museum ausgestellt, seither aber haben es viele in einem Saal der Münchner Pinakothek zu studieren Gelegenheit gehabt.

Hans Mackowsky legt in dieser mit ein paar trefflichen Lichtdrucken ausgestatteten Schrift die Gründe dar, welche für die Eigenhändigkeit des Werkes — das die früheste Arbeit ist, die wir von Michelangelo besitzen, er stand kaum erst an der Schwelle des Jünglingsalters — sprechen; die formal-technischen wie die schwergewichtigen inneren: er findet gegenüber der Vorlage, einerlei ob es der berühmte antike Karneol des Magnifico oder eine der Florentiner Bronzeplaketten war, eine solche Vertiefung und Vergeistigung, daß er gerade von hier aus den Zusammenhang mit dem späteren Schaffen des großen Bildners findet:



Sung-Periode — Kaiserliche Krone aus Goldfiligran

Mit Erlaubnis von P. Jackson-Higgs, New York / Aus der China-Ausstellung des Detroiter Institute of Art

Michelangelo — Apollo und Marsyas
Bes.: Baron R. v. Liphart, München

»Zwar unbeglaubigt, aber einwandfrei bezeugt durch sein seelisches Schwergewicht.«
Das sich voll Einsetzen gerade dieses Kunstforschers, der durch sein gesamtes Lebenswerk — ich nenne die Arbeiten über Verrocchio, Michelangelo und Schadow — bewiesen hat, daß er wie wenige den Zugang zum bildnerischen Schaffen zu finden gewußt hat, gerade sein Eintreten ist geeignet, etwa noch vorhandene Zweifel zu zerstreuen. Man wird seiner eindringlichen Argumentation doch schon recht ernsthafte Gründe entgegensetzen müssen — und nicht nur Gefühlsmomente —: ich sehe nicht, woher man sie gewinnen will. Vielmehr wird die Zahl derjenigen sich mehren, welche mit Bode und Mackowsky der Überzeugung sind, daß der »Alte« Liphart richtig gesehen hat, als er bei einem Spaziergang am Lungarno delle Grazie in dem unscheinbaren Relief, das in die Hausmauer eines Palastes eingelassen war, die Hand Michelangelos erkannte. Gronau

Chou-Periode Bronzegefäß, sog. Tui
Mit Erlaubnis von Dr. Otto Burchard & Co., New York / Aus der China-Ausstellung des Detroiter Institute of Art

SAMMLER UND MARKT

VOM NEW YORKER MARKT

Während der letzten Monate hat es an Ausstellungen von besonderer Bedeutung nicht gefehlt. Da war vor allem die glänzend gelungene, mit großem Eifer und Verstehen, von Dr. K. Lilienfeld zusammengestellte Lucas Cranach-Ausstellung bei van Diemen, die nicht weniger als sechsundzwanzig authentische Gemälde des älteren Cranach enthielt, darunter viele Werke erster Qualität. Die ganze Entwicklung des in Amerika besonders beliebten Meisters konnte hier auf das beste verfolgt werden: von seiner etwas romantisch angehauchten, im Landschaftlichen sich an die Donauschule anlehnenden Jugend über eine oft in Einzelheiten sich förmlich verliebende und dieselben mit unendlicher Sorgfalt durchführende mittlere Periode zu einem ganz und gar persönlichen Stil weicher, schmiegsamer Kurven und warmer, reicher Farbengebung, namentlich eines tiefen, leuchtenden Purpurs, einem Stil, der in einer geringeren Persönlichkeit zu bloßer Manier ausgeartet wäre. Einige der großen Sammler Amerikas halten sich noch von Cranach fern, zum Teil vielleicht, weil er, wie Dr. Lilienfeld in der Einleitung in seinem Katalog betont, der deutscheste der drei international bekannt gewordenen deutschen Meister ist; vielleicht aber auch, weil seinen Werken das Moment der großen Seltenheit abgeht, das Gemälden eines Holbein und gar eines Dürer einen Schimmer der Verklärung verleiht. Aber Cranachs Zeit wird wohl auch in dieser Beziehung kommen. Unter den gezeigten Gemälden seien angeführt das frühe Bildnis eines Edelmannes aus dem Jahre 1518, das Mr. Samuel Untermeyer, New York, gehört; Mr. Charles H. Worcesters große, späte, dramatisch aufgebaute und farbig energisch zusammengehaltene »Kreuzigung«; Mr. John Ringlings köstlicher, 1526 datierter »Kardinal Albrecht als Heiliger Hieronymus in der Zelle«, eine sehr charakteristische Raumgestaltung der Zeit, ehemals in der Sammlung des Baron Vieweg in Hannover; ein spätes, anonym geliehenes Damenbildnis mit breitem Hut, wundervoll in der Zeichnung und leuchtend im herrlichen Purpurgewand und eine große, kürzlich im Rijks-Museum ausgestellt gewesene »Lucretia«. Die Ausstellung gehört zu den Höhepunkten dieser an vielfacher Tätigkeit sehr reichen, sonst freilich durch die finanzielle Lage nur zu schwer geschädigten New Yorker Kunstsaison. Hervorzuheben ist ferner noch die geradezu glänzende Eröffnungsausstellung von bedeutenden Werken des Seurat, Cézanne, Gauguin und van Gogh im »Modernen Museum«, dessen Gründung seitens modern eingestellter amerikanischer Kunstmäcene bereits gemeldet worden ist. Rosenbach und Co. veranstalteten eine Gedächtnisausstellung des verstorbenen französischen Bildhauers Bourdelle. Eine trefflich ausgewählte Utrillo-Schau sah man in den Balzac Galleries; eine recht willkommene und mit feinem Verständnis und großer Umsicht zusammengebrachte Ausstellung moderner britischer Künstler bei Thomas Agnew & Sons.

T'ang-Periode Silberbüchse mit Deckel
Mit Erlaubnis von C. Edward Wells, New York / Aus der China-Ausstellung im Detroiter Institute of Art

In den Demotte Galleries, in denen während der letzten Saison eine großartige Ausstellung von alten Glasmalereien zu sehen gewesen war, fand im Dezember eine solche von seltenen und auserlesenen Miniaturen der persischen und indischen Schulen statt, die Werke vom frühen 13. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts umfaßte. Von frühen Miniaturen waren die feinsten acht Seiten aus einem Buch der Könige, das ungefähr 1310 in Tauris entstanden ist. Mons. E. Blochet von der Bibliothèque Nationale in Paris hatte den Ausstellungskatalog verfaßt. Künstler von der Berühmtheit eines Behzad und Riza-i-Abbassi waren mit glanzvollen Blättern vertreten.

Messrs. Knoedler zeigten erst — im November — »die klassische Periode« von Renoir, indem sie elf seiner herrlichsten Werke aus der Zeit von 1875—1886 vorführten, und sodann »Sechszehn Meisterwerke«, die sämtlich durch ihre Hände gegangen und in bedeutende amerikanische Privatsammlungen übergegangen sind. Unter diesen befanden sich mehrere Werke der englischen Malerschule des 18. Jahrhunderts, ein Reynolds, Gainsborough, Romney usw., auch ein vortrefflicher Raeburn, das Bildnis der Miss Ellen Cochrane aus dem Jahre 1808. Von anderen Meistern waren vertreten: Rembrandt mit einem Selbstbildnis aus dem Jahre 1659 (Klassiker der Kunst 1909, Seite 403) aus der Sammlung des Herzogs von Buccleuch; Goya mit zwei Knabenbildnissen, darunter dem köstlichen des Pepito Costa y Bonello, das auf der Greco-Goya-Ausstellung in New York (1915) unter der Nummer 18 zu sehen gewesen und damals besonders bewundert wurde (aus der Sammlung der Gräfin Uda de Gandomar). Cosimo Rosellis scharfumrissenes Selbstbildnis aus der Sammlung des Baron de Beurnonville und später der des Joseph Spiridon-Paris; El Grecos »Heiliger Martin mit dem Bettler«, der während des Jahrzehnts von 1604—1614 entstanden ist, eine von mehreren Versionen dieses Sujets aus der Sammlung Louis Manzi und später der des M. Bernheim Jeune; Paolo da Venezianos »Krönung Mariae«, signiert und datiert 1358, aus dem Fürstlich Hohenzollernschen Museum zu Sigmaringen; aus dem auch die zwei Flügel eines Altars, die Verkündigung darstellend, von Gerard David stammten. Eines der Hauptwerke der Ausstellung war aber der herrliche Männerkopf des Meisters Michiel, den Geheimrat Friedländer in der Nr. 9 des Cicerone im vergangenen Frühjahr in seiner Abhandlung über diesen Meister veröffentlicht hat (Abbildung auf Seite 253). Es ist das zur Madonna des Kaiser-Friedrich-Museums gehörende Bildnis des Stifters, das sich 1914 in Madrider Privatbesitz befand, dann auf dem Wege über London nach Amerika abgewandert ist. Angesichts dieses herrlichen Kopfes versteht man, daß Friedländer die Qualität der Werke dieses Meisters der des Holbein nicht nachstellt. F.

BERLIN

Das »Internationale Kunst- und Auktionshaus G. m. b. H.« versteigert am 21. Januar den »Nachlaß eines ausländischen Diplomaten«. Textilien, Knüpf-, Wirk- und Bildteppiche, antike Möbel sowie Ge-

Lucas Cranach — Damenbildnis in Rot

Aus der Lucas Cranach-Ausstellung in der van Diemen Gallery in New York

mälde alter und neuer Meister gelangen zum Ausgebot. Beachtenswert sind eine Kollektion von Sitz- und Standmöbeln der Renaissance bis zum Empire sowie eine große gotische Zinnkanne der Bäckerinnung in Neiße aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Unter den Gemälden befinden sich zwei Ansichten von E. Frederich; ein Damenporträt von George Henry Harlow und charakteristische Gemälde von David Vinkeboons und ein Monticelli.

Am 22. Januar folgt die Versteigerung einer »Dresdner Sammlung«. Typische Dresdner Möbel des 18. Jahrhunderts, so ein Speisezimmer um 1750; ein Spinett zeigt den Stil der Zeit August des Starken an. Die Porträts von Tischbein und Des-Marees vervollständigen die Sammlung.

Für Februar sind die Versteigerungen der »Sammlung Graf Eugen Karàtsonyi, Budapest« und die »Sammlungen auf Schloß Schönbrunn (Schlesien)« vorgesehen. Das Hauptstück der gräflichen Sammlung ist eine Beauvais-Tapisserie um 1700, die Ernte darstellend. Werke der italienischen Schule bilden den Hauptbestand.

Einige kunstgewerbliche Arbeiten und Bronzen vervollständigen die Sammlung.

Die Sammlungen auf Schloß Schönbrunn (Schle-

Lucas Cranach — Bildnis eines Edelmannes

Mit Erlaubnis von Mr. Samuel Untermeyer

Aus der Lucas Cranach-Ausstellung in der van Diemen Gallery in New York

sien) bestehen vor allem aus Möbeln der italienischen Renaissanc und Gebrauchssilber des 18. Jahrhunderts.

EIN WIEDERGEFUNDENER LIONARDO?

Die Tagespresse hat sich im Laufe der letzten Monate mehrfach mit einem gegenwärtig im Dorotheum in Wien befindlichen Bild befaßt, das Leonardo da Vinci zugeschrieben wird. Der Umstand, daß mein Name als einem der Kunsthistoriker, die das Bild gesehen haben, dabei mehrfach genannt wurde, andererseits durch Irrtum oder Mißverständnis ganz phantastische Nachrichten herumschwirrten, veranlaßt mich, das wenige, was ich bis heute mit Sicherheit über dieses Gemälde sagen kann, mitzuteilen.

Es handelt sich um ein Altarbild, Höhe 199 cm, Breite 171 cm, mit der Darstellung der thronenden Madonna, von vier musizierenden Engeln umgeben. Ein Kupferstich von Angelo Biasoli (geboren 1790, gestorben in Mailand 1830) nach der Zeichnung des G. Bramati (sonstige datierte Werke in Mailand 1818 und 1833) reproduziert das Bild unter dem Namen des Leonardo. An der Rückseite befindliche Siegel lassen erkennen, daß das Gemälde zur Zeit des Kaisers Franz I., also zwischen 1815—1835, Mailand verlassen hat. Vielleicht wird es sich noch ermitteln lassen, welches der ur-

Lucas Cranach — Frauenporträt

Mit Erlaubnis von Mr. William Goldman

Aus der Lucas Cranach-Ausstellung in der van Diemen Gallery in New York

sprüngliche Standort der Tafel war, die wohl erst in napoleonischer Zeit gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Privatbesitz gelangt sein dürfte.

Ein abschließendes Urteil über die künstlerischen Qualitäten sowohl der Komposition im ganzen, wie der Ausführung im einzelnen wird erst nach Durchführung einer sorgfältigen Reinigung und Befreiung von mehrfachen Übermalungen möglich sein. Wilhelm Suida

ITALIENER AUS AMERIKANISCHEN SAMMLUNGEN IN LONDON

Sir Joseph Duveen gibt die italienischen Gemälde bekannt, die er für die Londoner Ausstellung aus amerikanischem Besitz gewählt und nach London geschickt hat. Erwähnt seien: Ghirlandaios »Damenbildnis« aus der Morgan-Bibliothek; Mantegnas »Anbetung der Hirten« und Bellinis »Heiliger Hieronymus« aus der Sammlung Clarence H. Mackay; Giottos »Jungfrau und Kind« aus der Sammlung Henry Goldman; Neroccios »Verkündigung«, Daddis »Vision des Heiligen Dominicus« und Pollaiuolos »Herkules« aus der Sammlung der Yale-Universität; ein weiterer Mantegna aus der Sammlung Joseph E. Widener und ein Botticelli aus Philadelphia; Crivellis »Grablegung« aus dem Detroit Institute; ein Knabenbildnis von Boltraffio aus der Sammlung Ralph Booth; das Fragment

Paul Gauguin — Arearea (Ioyensetés). 1892
Ausgestellt im Graphischen Kabinett J. B. Neumann (Günther Franke), München

eines Gemäldes von Pesellino aus Worcester; Giovanni di Paolos Serie von sechs Tafeln zur Geschichte Johannes des Täufers aus der Sammlung Martin A. Ryerson; ein Predellagemälde des Veneziano aus der Sammlung Carl Hamilton; Sassettas »Heilige Drei Könige« aus der Sammlung Maitland Griggs; und Lorenco di Credis »Damenbildnis« aus der Sammlung Richard de Wolfe Brixley. Canada wird u. a. mit einem »Christusknaben und Heiligen Johannes« von Botticelli sowie einem Tintoretto und einem Cariani, sämtlich aus der National Gallery in Ottawa vertreten sein. F.

EIN UNBEKANNTER CRANACH IN KIEW

Prof. S. O. Ghilarov, der Leiter des Kunstmuseums der Ukrainischen Akademie der Wissenschaften in Kiew, hat ein bisher unbekanntes Werk des ältern Cranach entdeckt — eine Darstellung von Adam und Eva, auf einer Holztafel gemalt und mit dem Merkzeichen des Meisters, der geflügelten Schlange, versehen. Das Bild wurde in einem Verlies der Dreifaltigkeitskirche in Kiew 1927 aufgefunden, in einem stark beschädigten Zustande, kam im folgenden Jahre in das obengenannte Museum, wo Prof. Ghilarov die Tafel nach erfolgter Restauration identifizieren konnte. Prof. Gh. hat soeben eine Broschüre veröffentlicht, welche Abbildungen des Cranachschen Bildes nebst Erläuterungen bringt. P. E.

MÜNCHEN

Das Graphische Kabinett (Leitg.: Günther Franke) und der Künstlerverband der Juryfreien veranstalten gemeinsam in ihren beiden Lokalen eine internationale Ausstellung der führenden Abstrakten und Surrealisten. In der Ausstellung, die bis Mitte Januar läuft, nimmt neben der Generation um Braque, Delaunay, Klee, Kandinsky, Marc, Picasso, die Produktion der jüngeren Generation einen breiten Raum ein. Die Ausstellung ist beschickt von Deutschland, Frankreich, Holland, Rußland und der Schweiz und wurde von Zürich übernommen. Über diese hat Giedion in Heft 24 des letzten Jahrgangs berichtet. g

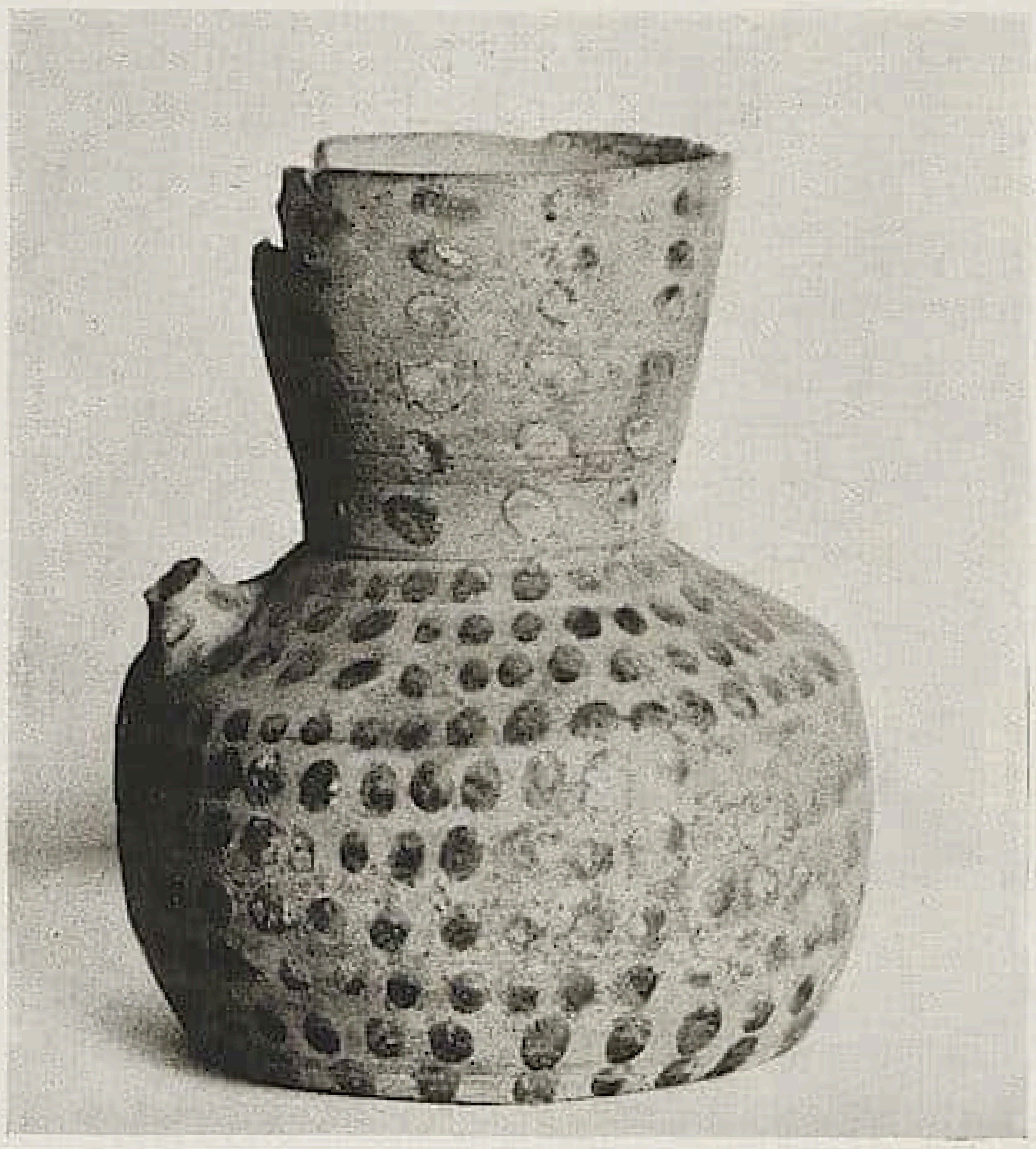


Abb. 1. Tonkrug mit farbigem Glasurdekor, Mesopotamien — Museum für Völkerkunde, München

FRÜHISLAMISCHE KERAMIK AUS MESOPOTAMIEN

VON FRIEDRICH SARRE

Das schöne Tafelwerk von Maurice Pézard, La Céramique Archaïque de l'Islam, das 1920 erschien, hat zuerst die Aufmerksamkeit auf ein bisher fast unbekanntes Gebiet gelenkt und uns mit den verschiedenen Gruppen der in Ägypten, Syrien, Mesopotamien, Persien und Turkestan zum Vorschein gekommenen frühislamischen Keramik bekannt gemacht. Da das hier vorgelegte Material zum größten Teil aus dem Kunsthandel stammte, waren Irrtümer über Herkunft und Entstehungszeit unvermeidlich. Für die mesopotamische Keramik des 9. Jahrhunderts haben dann die deutschen Ausgrabungen von Samarra sicherere Resultate ergeben[1]. Das hängt mit der eigentümlichen Geschichte der Stadt zusammen, die nur 50 Jahre, von 838—883, zur Blütezeit des abbasidischen Kalifats bestand und nach ihrer Aufgabe durch die Kalifen wieder verfiel. Wir kennen also die zu jener Zeit an einem Hauptorte nicht nur Mesopotamiens sondern des abbasidischen Weltreichs in den Palästen der Fürsten und in den Bürgerhäusern benutzten einfachen Gebrauchs- und feineren Luxuswaren; wir können einheimische, d. h. an Ort und Stelle oder wenigstens in Mesopotamien hergestellte, von der von auswärts, besonders von Ostasien importierten Keramik unterscheiden. Bei letzterer handelt es sich um teilweise besonders feine Gattungen der chinesischen T'ang-Periode, auch um echtes weißes Porzellan, dessen Vorkommen aus so früher Zeit bisher nicht bekannt war, und dessen Dekoration mit den Angaben chinesischer Quellen für das älteste Porzellan übereinstimmt.

Weitere wichtige Ergebnisse für das einschlägige Gebiet haben die französischen, seit Jahrzehnten von Dieulafoy, de Morgan und zuletzt von de Mecquenem geleiteten Ausgrabungen von Susa im südwestlichen Persien ergeben; noch nicht auf dem iranischen Hochlande gelegen, muß Susa eigentlich eher zu Mesopotamien als zu Persien gerechnet werden. Im Gegensatz zu der von Pottier veröffentlichten, bedeutenden prähistorischen

[1] F. Sarre, Die Keramik von Samarra, Berlin 1925.

Keramik Susa's[1] hatte man der Tonware jüngerer Epochen bisher wenig Beachtung geschenkt. Auch die Aufstellung, besonders die der Funde der parthisch-sassanidischen und der islamischen Zeit im Pavillon La Trémoille des Louvre ließ zu wünschen übrig. Seit kurzem ist nun auf Veranlassung von M. Raymond Koechlin darin Wandel eingetreten; man hat die islamische Keramik, die uns in ihren Hauptstücken schon durch Pézard a. a. O. und Migeon[2] bekannt geworden war, in einem Vorraum zu dem großen Saal der muhammedanischen Kunst mustergültig und sinngemäß untergebracht und aufgestellt. Koechlin verdanken wir auch eine Veröffentlichung dieses Materials und zwar in dem XIX. Bande der Mémoires de la Délégation en Perse[3]. Durch diese Stelle wird auch äußerlich die Wichtigkeit dieser Funde und ihre Gleichberechtigung neben denen des Altertums zum Ausdruck gebracht.

Das als Catalogue raisonné abgefaßte Werk von Koechlin beschreibt und charakterisiert in acht Gruppen 162 verschiedene, auf 23 Lichtdrucktafeln zum größten Teil ausgezeichnet wiedergegebene islamische Gefäße oder Fragmente von solchen.

Koechlin hat sich mit der in Frage kommenden Materie schon seit langem eingehend beschäftigt. Daß die Keramik von Samarra in vielen Fällen wichtiges Vergleichsmaterial beibringen und zur Klärung der Probleme der Susa-Funde nicht unwesentlich beitragen konnte, ist nur natürlich; und daß nur geringe Meinungsverschiedenheiten bezüglich der Datierung und anderer Fragen zwischen Koechlin und dem Schreiber dieser Zeilen vorhanden sind, sei besonders hervorgehoben[4].

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, über das Koechlin'sche Werk systematisch zu berichten und auf jede der einzelnen Gattungen der islamischen Samarra- und Susa-Keramik näher einzugehen. Es seien nur ein paar kurze Anmerkungen zu dem Gesagten gemacht und auf einige bisher unveröffentlichte Stücke hingewiesen, die vor allem die Beziehungen zwischen der mesopotamischen und ostasiatischen Keramik näher beleuchten.

Die oben erwähnte, bis in das 3. Jahrtausend in ganz Vorderasien zurückzuverfolgende braunrote Bemalung auf unglasiertem Scherben hat sich, wie Funde aus Mesopotamien und Palästina beweisen, bis in die islamische Zeit erhalten[5]. Sehr merkwürdig sind in Susa zutage gekommene einfache unglasierte Krüge (Pl. V, Nr. 41 A), die auf der Oberfläche in engen, mit braunroter Tinte geschriebenen Zeilen, nach der Untersuchung von Georges Marçais, Liebesbriefe in der Schrift des 9.—10. Jahrhunderts enthalten. Die Sitte, unglasierte Tonkrüge oder die Scherben von solchen als Schriftmaterial zu benutzen, hat Herzfeld aus älterer Zeit im Warāmīngebiet bei Teheran in Persien festgestellt[6]. Er fand in dortigen spätsassanidischen Ruinen des 6.—7. Jahrhunderts Hunderte von Scherben mit Palavī-Aufschriften in Tusche, anscheinend Notizen über Rechnungen und Lieferungen des landwirtschaftlichen Betriebes. Einen beschrifteten Tonkrug als Träger eines »Liebesbriefes« kennen wir aus jüngerer persischer Zeit; denn ein 1231 datiertes Gefäß der sogenannten lüstrierten Raghes-Keramik in der Sammlung Godman enthält auf einem die gesamte Oberfläche bedeckenden verschlungenen Bande eine fort-

[1] E. Pottier, Etude historique et chronologie sur les vases peints de l'acropole de Suse, Délégation en Perse, Mémoires, XIII, Paris 1912. — Eine ähnliche, in Samarra gefundene prähistorische Keramik wird Herzfeld demnächst im V. Bande der Ausgrabungen von Samarra veröffentlichen. Auch auf dem persischen Hochlande ist nach den Beobachtungen des letzteren Forschers der Reichtum an alter, mit Firnisfarbe bemalter Keramik an verschiedenen von ihm untersuchten Stellen erstaunlich.

[2] Gaston Migeon, Les arts plastiques et industriels, Manuel d'art musulman, 2. édition, 1927, II. 158 ff.

[3] Raymond Koechlin, Les céramiques musulmanes de Suse au Musée du Louvre, Paris 1928; ferner ein Aufsatz desselben in Syria 1928, p. 40 ff.

[4] Vgl. auch den Aufsatz von Koechlin in Syria 1926, p. 234 ff., A propos de la céramique de Samarra.

[5] Beispiele in der Islamischen Kunstabteilung in Berlin: Krüge mit arabischen Inschriften aus Bēt Djibrīn. Vgl. Islam 1914, S. 192.

[6] E. Herzfeld, Reisebericht, Zeitschr. d. Deutschen Morgenländ. Gesellschaft 1926, S. 283.

Abb. 2 Grünglasierter Henkelnapf, Mesopotamien?
Islamische Kunstabteilung, Berlin

laufende Inschrift, einen Brief, der an die ferne Geliebte gerichtet ist; sie möge, wenn sie sich aus dem Krug erfrische, die Handschrift ihres Freundes erkennen und an ihn denken[1]. Zu der kleinen in Samarra gefundenen Gruppe von dünnwandigen Gefäßen, deren Dekoration in sparsamem emailartigem Auftrag von Glasuren besteht, hat der Boden von Susa eine Reihe von meist besser erhaltenen Beispielen hinzugefügt. Die Wiedergabe eines von uns nur erwähnten (Samarra, S. 31) kleinen Henkelkruges im Museum für Völkerkunde in München (Nr. 10, 127; 12 cm hoch) sei hier nachgeholt (Abb. 1). Obgleich die Herkunft des Stückes ungewiß ist, so weist doch die primitive, in Samarra gebräuchliche Form des Gefäßes und die einfache, aus grünen Emailtupfen bestehende Dekoration auf gleiche Entstehung hin[2]. Die von uns herangezogenen Stücke in Berlin und im Haag[3] sind jedoch unzweifelhaft jüngerer und nicht mesopotamischer, sondern persischer Herkunft.

Wohl die interessanteste keramische Gruppe von Samarra und Susa ist die glasierte Reliefkeramik, die in zwei Gruppen, mit einfarbiger grüner und mit Goldlüster-Glasur, zerfällt (Susa, Pl. XVII—XX). Da die Gefäße der ersteren Gattung, meist kleine flache Schalen, in sehr fragmentarischem Zustande, wenigstens in Samarra, gefunden worden sind, beansprucht ein achtfach gerippter Henkelnapf wegen seiner verhältnismäßig guten Erhaltung und bisher nicht beobachteten Formgebung besondere Beachtung (Abb. 2). Das seltene, stark irisierte Stück, das vor kurzem in die Berliner Islamische Kunstabteilung gelangte, stammt aus dem Kunsthandel, kann also leider nicht näher lokalisiert werden; aber stilistische Einzelheiten, wie der noch auf die Antike zurückgehende Henkel, und vor allem die verschiedenen gitterartigen oder mit Perlen besetzten Flächenfüllungen, in denen teilweise geometrische Muster ausgespart sind, und endlich die kufische Meistersignatur »Huseïn« auf der Rückseite beweisen den engen Zusammenhang mit der grünen Reliefkeramik von Samarra und Susa.

Zum schlagenden Beweise dafür, daß wir es bei dieser Gattung um direkte Nachahmungen von ostasiatischen Vorbildern zu tun haben, bilden wir (Abb. 3, 4) zwei sehr ähnlich dekorierte kleine Steinzeugteller ab, die nachweislich in China zutage ge-

[1] The Godman Collection of oriental and spanish pottery and glass, London 1901, No. 483, Pl. LXXV. Auch Burlington fine arts club, Exhibition of the faience of Persia and the nearer east, London 1908, Pl. VIII.

[2] Wir verdanken die Abbildung Herrn Geheimrat L. Scherman in München.

[3] H. C. Gallois, Islamische Kunst in Het Gemeente-Museum, No. 18. Mededeelingen, 's-Gravenhage, V, No. 1 (1924).

Abb. 5. Grünglasierter Teller aus chinesischem Steinzeug
Islamische Kunstabteilung, Berlin

kommen sind und sich gleichfalls in unserer Sammlung befinden[1]. Hierher gehört auch der mit zwei Fischen verzierte Boden eines grünen Schälchens, der in Persien gefunden wurde (Abb. 6 oben) und gleichfalls chinesisches Steinzeug der T'ang-Periode ist.

In der Reliefkeramik mit durchgehender Goldlüsterglasur haben wir eine bewußte Nachahmung von Goldgeräten erkannt, was auch in den Formen der Gefäße zum Ausdruck kommt. Freilich ist diese Goldglasur, eine mit Eisen und Antimon gefärbte Alkali-Bleiglasur, vielfach verwittert und hat dann eine stumpfe ocker- oder schwefelgelbe Farbe angenommen, so daß man die ursprüngliche Lüstrierung oft nicht erkannte. Nahe verwandt ist eine Gattung, bei der der Lüster durch gelbbraune und grüne Emailfarben ersetzt ist. Hierher gehört die aus der Sammlung W. J. Myers stammende kleine Schale im Museum von Eton College[2]. Auch hier handelt es sich um Nachahmungen chinesischer Vorbilder, was noch besonders durch ähnliche, auch wegen ihres Fundorts im fernen Osten als chinesisch beglaubigte Stücke, wie die Schalen in der Sammlung Eumorfopoulos[3] und im Louvre[4], erhärtet wird.

Bei der grünen sowie bei der mit Goldlüster bedeckten Reliefkeramik vereinigen sich in glücklicher Weise chinesische und hellenistische Einflüsse mit autochtoner Tradition. Ihre Datierung in das 9. Jahrhundert wird durch das häufige Vorkommen in Samarra bewiesen; nicht in gleichem Maße ihre Herkunft. Während wir auch für diese Teller in unserer »Keramik von Samarra« Mesopotamien als Heimat in Anspruch nahmen, möchten wir diese Ansicht nicht mehr unbedingt aufrecht erhalten. Der von der sonstigen Samarra-Ware völlig abweichende, sehr harte, fein geschlemmte Scherben von gelbrötlicher bis ziegelroter Färbung macht uns vor allem in unserer früheren Überzeugung wankend. Wir sehen hier vielmehr eine von auswärts nach Mesopotamien importierte keramische Gattung; aber wir sind bis jetzt nicht imstande, ihren Ursprung anzugeben. Weder haben uns die von Prof. Butler für Ägypten vorgebrachten Argumente überzeugt, auf die wir in diesem kurzen Bericht nicht näher eingehen können und wollen, noch auch die von Koechlin und Vignier geäußerte Vermutung, daß vielleicht auch hier Persien eine entscheidende Rolle gespielt hat.

Etwas wesentlich anderes als der die gesamte Oberfläche bedeckende Goldlüster ist die Malerei in Lüster auf weißem Glasurgrunde. Derartig bemalte Lüsterkeramik (Gefäße und Fliesen) ist in Samarra und in Susa im Verhältnis zu den sonstigen keramischen

[1] Koechlin hat diese Zusammenhänge in seinem lehrreichen Aufsatz in Eastern Art, Vol. I, No. 1, Chinese influences in the musulman pottery of Susa erwähnt.

[2] A. J. Butler, Islamic pottery, London 1926, Pl. VII B.

[3] R. L. Hobson, The Eumorfopoulos Collection, Vol. I, No. 393, Pl. LIX.

[4] J. J. Marquet de Vasselot, Quelques examples des relations artistiques entre l'Extrême-Orient et l'Orient, Mélanges Gustave Schlumberger, Paris 1924, fig. 59.

Gattungen in besonders reichem Maße zum Vorschein gekommen. Nebendem einfachen goldigen oder auch bräunlichen Lüster kommt bei den gleichen Objekten auch mehrfarbiger Lüster (grün, gelb, braun, violett usw.) vor. Der Höhepunkt in der Wirkung wird in dem roten, sogenannten Purpurlüster, erreicht. Da alle Lüsterkeramik von Samarra den typischen feingeschlemmten, gelblichweißen Scherben zeigt, der auch durchschnittlich bei der sonstigen dort gefundenen Keramik vorkommt, nahmen wir die Herstellung in Samarra selbst, eventuell in Bagdad oder in einem anderen Orte Mesopotamiens, den wir noch nicht kennen, an. Wenn der Ausdruck »Samarra-Keramik« für diese lüstrierte Tonware aufgekommen ist, so liegt das daran, weil sie, in Samarra in größerer Menge gefunden, hier zuerst die Aufmerksamkeit in besonderem Maße erregte. Abb. 5 gibt einen m. W. noch nicht veröffentlichten Henkelkrug wieder, der in braunem und gelbem Lüster auf milchweißem Grunde bemalt ist; das im Art Institute von Chicago befindliche imposante Stück zeigt in einem besonders gut erhaltenen Exemplar die charakteristische Dekoration, wie wir sie aus Scherben von Samarra und Susa kennen[1].

Abb. 4. Grünglasierter Teller aus chinesischem Steinzeug
Islamische Kunstabteilung, Berlin

Besonders interessant ist die in Susa und vor allem in Samarra in großen Mengen zutage gekommene keramische Gattung, die sich als Nachahmung des chinesischen porzellanartigen Steinzeugs mit grünen und braunen Überlaufglasuren und eingeritzter Musterung erwiesen hat. Im Palast von Samarra haben sich in zahlreichen größeren Tellern und Schüsseln Beispiele der nach Westen importierten Vorbilder erhalten. Daneben fanden sich hier auch Reste von besonders zarten und besonders reizvoll dekorierten ostasiatischen Gefäßen der gleichen Gattung, deren schönstes Beispiel die Reste eines kleinen Tellerchens mit Pfauendekor bilden (Taf. XXIII, 10; Abb. 134). Seit kurzem besitzen wir in Berlin zwei intakte analoge Stücke, die nachweislich aus China stammen, zwei Tellerchen, von denen eins (Abb. 6 r.) sich in der Sammlung Walter Bondy befand und von Herrn Dr. Hans Wendland in Lugano, das andere (Abb. 6 l.) von Mr. Collins in Peking geschenkt wurde. Letzteres soll in der Provinz Schensi, drei Tagereisen westlich von Hsianfu gefunden worden sein.

Wir kehren noch einmal zur Lüsterkeramik von Samarra und Susa zurück. Koechlin hat im VIII. Kapitel seines Buches eingehend und ohne Voreingenommenheit das Problem der Erfindung des Lüsters behandelt, über das die Ansichten bekanntlich auseinandergehen. Der ägyptischen steht die asiatische These gegenüber, die sich ihrerseits wieder in eine mesopotamische und eine persische teilt[2]. Die bekannte Stelle des

[1] Die Abbildung verdanken wir Mr. Charles Fabens Kelley, Curator of Oriental Art am Museum in Chicago.

[2] Für Ägypten treten vor allem Butler, a. a. O., Gallois (Aréthuse, Octobre 1928 und Burlington Magazine, Oct. 1928, p. 196 ff.) und F. R. Martin (ebendort, Aug. 1928, p. 91; Lustre on glass

Abb. 5 In mehrfarbigem Lüster bemalter Henkelkrug, Mesopotamien
Art Institute, Chicago

Nassiri Khosro, das Hauptargument Butlers für die ägyptische These, wird neuerdings auch von Gallois in dem erwähnten Aufsatz für nicht klar und beweiskräftig erklärt. Dagegen hat vor kurzem durch Marçais und seine Arbeit über die Fliesen von Kairouan, auf deren baldiges Erscheinen und Bedeutung Koechlin schon hinweist (p. 101), die asiatische und im speziellen die mesopotamische These eine starke Stütze erhalten. Marçais hält die literarische Stelle, nach der die Kairouaner Fliesen aus Bagdad stammen sollen, für gut und echt und bringt weiteres Material für die engen künstlerischen Beziehungen zwischen Bagdad und dem Maghreb, speziell Kairouan[1]. Das fragliche literarische Dokument besagt aber noch ein weiteres; nämlich, daß ein aus Bagdad stammender Töpfer, da die importierten Fliesen nicht ausreichten, weitere in Kairouan selbst hergestellt habe.

and pottery, Privatdruck 1928) ein. Für Persien und zwar für Rhages setzt sich schon seit langem Ch. Vignier ein (New Excavations at Rhages, The so called Samarra Fayence, Burlington Magazine, juillet 1914, p. 212 ff.). Für Mesopotamien neben anderen Migeon (a. a. O. und letzthin in Syria 1929, p. 130 ff.), Pézard (a. a. O.), Kühnel (Islamische Kleinkunst, Berlin 1925, S. 78), Oscar Raphael (Some notes on the early pottery of the nearer east, Transactions of the Oriental Ceramic Society, 1925/26). Auch Ali bey Baghat soll nach Flurys Zeugnis den ägyptischen Ursprung der in Fostat gefundenen Lüsterware geleugnet haben (Susa, p. 101).

[1] G. Marçais, Les faiences à reflets métalliques de la Grande Mosquée de Kairouan, Paris 1928. — Vgl. Besprechung des Unterzeichneten in der Deutschen Literaturzeitung, 1929, p. 1680 ff.

Marçais vermutet, daß von den beiden stilistisch übereinstimmenden Typen die reicheren, polychrom bemalten Lüsterfliesen die importierten, die einfacheren die an Ort und Stelle gefertigten seien. Wir haben also hier ein Beispiel dafür, daß die Töpfer ihre Kunstfertigkeit von dem ursprünglichen Sitz ihrer Tätigkeit nach anderen Örtlichkeiten übertrugen. Die enge stilistische und technische Übereinstimmung zwischen den Kairouaner Fliesen und der Lüsterkeramik von Samarra glauben wir in unserer »Keramik von Samarra« zur Genüge nachgewiesen zu haben. Die durch M. Raphael a. a. O. geäußerte Vermutung, daß die Aufgabe von Samarra im Jahre 883 mit der Abwanderung der dortigen Töpfer in Zusammenhang stehen könnte, hat viel für sich. Ebenso wie die Töpfer von Bagdad oder Samarra nach dem Westen, nach Tunis und nach Ägypten, gingen, so mögen sie auch im Osten, in Persien, gearbeitet haben, überall in der gleichen Technik, sich aber im Muster dem Geschmack ihres neuen Tätigkeitsgebietes anpassend. So würde sich auch, wie wir ausführten (Samarra, S. 37), die Vorliebe für figürliche Motive in der persischen Lüsterkeramik im Gegensatz zu den fast rein ornamentalen Mustern in Samarra, am Sitz des Kalifats erklären, wo, wenn gelegentlich doch einmal diese Regel durchbrochen wurde, eine strenge Stilisierung eintrat, die das figürliche Motiv verschleierte und fast unkenntlich machte[1].
Die erwähnten Veröffentlichungen über Samarra, Susa und Kairouan haben für die frühislamische Keramik feste Anhaltspunkte gegeben. Es wäre gut, wenn man fürs erste weniger polemisieren und für eine weitere Klärung der Zusammenhänge neue Einzeluntersuchungen und neue systematische Ausgrabungen abwarten wollte.

[1] So augenscheinlich bei der bekannten Adlerschüssel (Samarra, Taf. XIII); der Vermutung von Gallois (a. a. O., p. 14), daß hier kein stilisierter Adler, sondern eine Kanne mit einem Adlerkopf an der Halsmündung wiedergegeben sei, kann ich mich nicht anschließen.

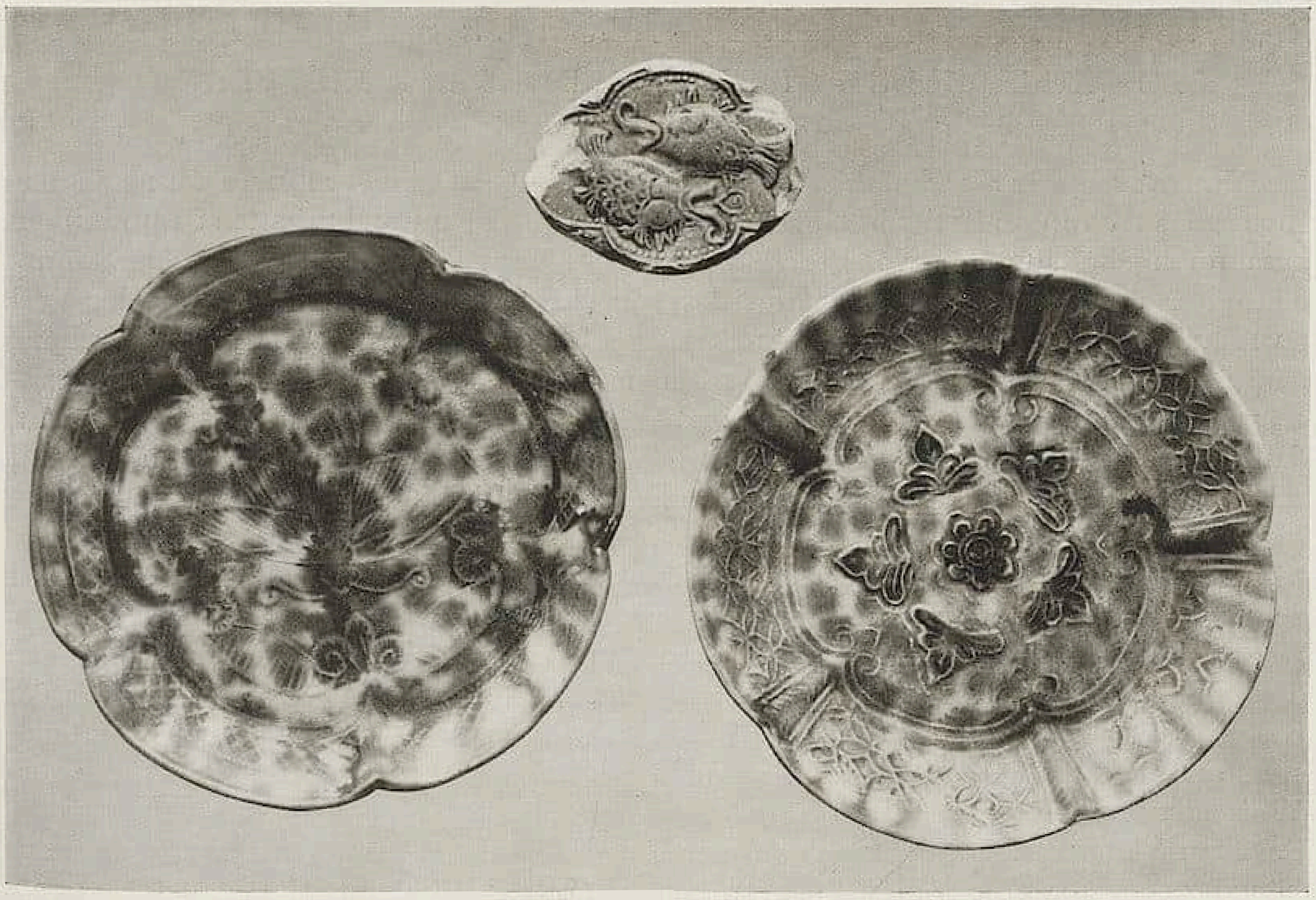


Abb. 6. Chinesisches Steinzeug: Boden eines grünglasierten Schälchens (oben). — Zwei Teller mit grünen und braunen Überlaufglasuren (unten) Islamische Kunstabteilung, Berlin

Karl Blechen — Märkische Landschaft
Berlin, Nationalgalerie

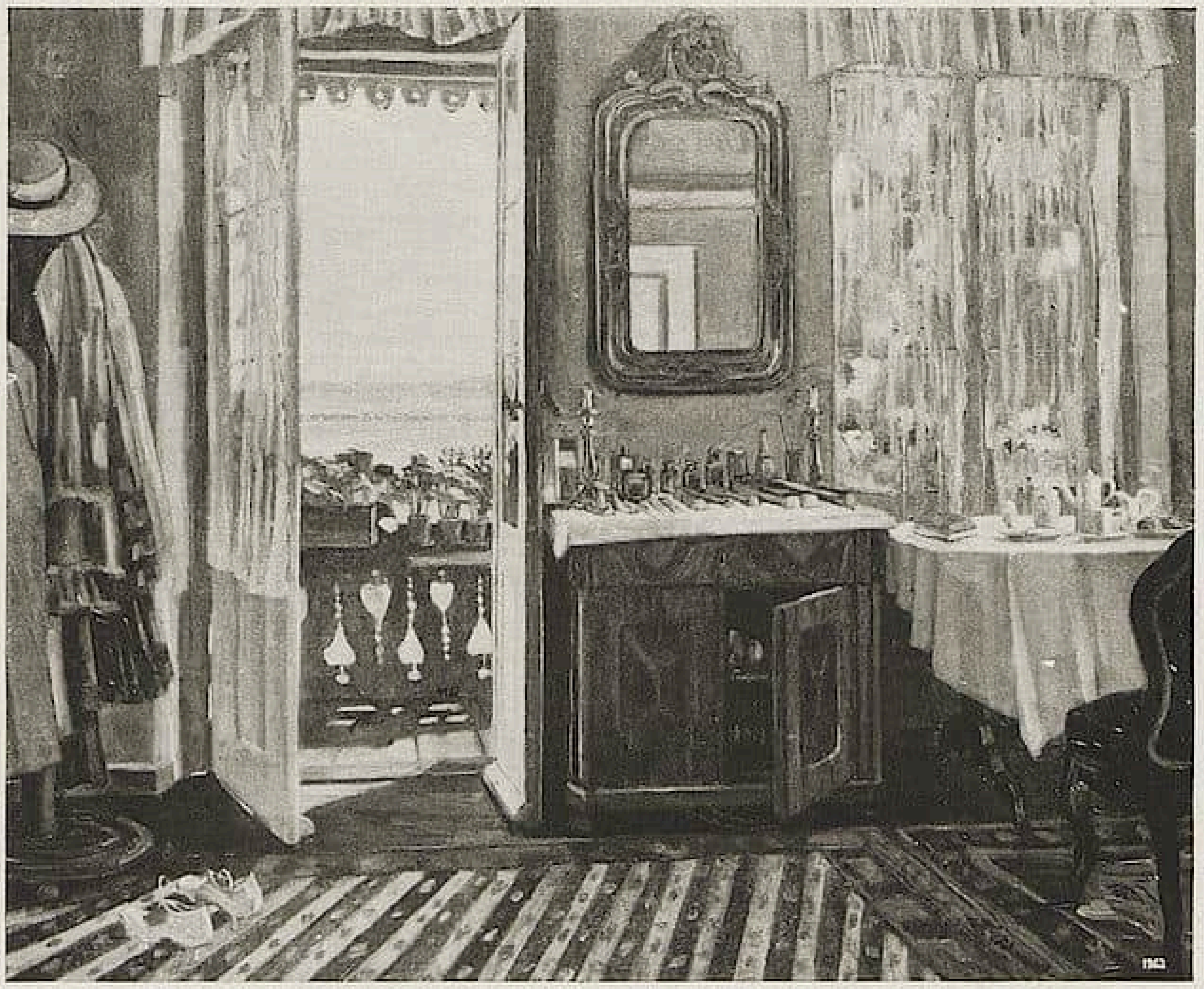
MEISTERWERKE DEUTSCHER UND FRANZÖSISCHER MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS

ZUR AUSSTELLUNG IM DÜSSELDORFER KUNSTVEREIN

VON BERND LASCH

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf eröffnete am 12. Januar für die Dauer von anderthalb Monaten eine aus öffentlichen und privaten Sammlungen zusammengebrachte, im wesentlichen von Dr. Alfred Gold vorbereitete Ausstellung deutscher und französischer Malerei des 19. Jahrhunderts. Das Programm der Veranstaltung wird in dem von Dr. Alfred Gold verfaßten Vorwort zum Katalog eingehend dargelegt: »Deutsche und französische Malerei sollen demonstrativ nebeneinander gezeigt werden in ihrer Verwandtschaft und Verschiedenheit«. Man verhehlt sich nicht, daß dieser Aufgabe viele Hindernisse im Wege standen, daß ihre Erfüllung nur mit notwendigen Einschränkungen, unvorhergesehenen Verzichten glücken konnte. Fast ist es unmöglich, ein so umfassendes Thema erschöpfend zu behandeln, wenn man nur mit Unsicherheit auf Leihgaben rechnen kann. Den Verlauf der deutschen und französischen Malerei des 19. Jahrhunderts sollte man nur in Hauptbeispielen zeigen, während leider oft genug Ersatznummern den Zusammenhang retten müssen. Nach diesen ungünstigen Vorbedingungen muß man die Ausstellung des Kunstvereins im Gesamteindruck sehr günstig beurteilen, da es gelungen ist, eine Reihe der bedeutendsten Werke von Courbet, Manet, Renoir in gut angepaßter Umgebung gebührend zu Wort kommen zu lassen.

Bei dem Versuch, die Struktur der Ausstellung klarzulegen, unmittelbare Zusammenhänge zu konstatieren, entdeckt man erst deutlich die Vielgestaltigkeit der hier vereinigten Kunstäußerungen. Ausschlaggebend für den Eindruck ist, losgelöst vom Programm, die lebendige Vereinigung stärkster Faktoren. Mit Karl Blechens »Märkischer



Wilhelm Trübner Balkonzimmer am Starnberger See. 1912

Landschaft« wird die Spätromantik in Deutschland angedeutet. Eugène Delacroix kann mit einer »Marokkanischen Landschaft« als Gegenspieler aufgefaßt werden. Die deutsche intime Landschaftsmalerei der ersten Jahrhunderthälfte findet nur in einer subtil durchgeführten Praterlandschaft Waldmüllers einen nicht ganz zutreffenden Beleg. Man hätte noch Künstler wie den Hamburger Wasmann, die Dresdner Clausen Dahl, Christian Gille und die Düsseldorfer Malerei, etwa Andreas Achenbachs »Strand bei Scheveningen« (1835) aus Düsseldorfer Privatbesitz mit einbeziehen können und fände in Schirmers »Stadt in der Normandie« (1836) der Karlsruher Kunsthalle ein vorzügliches Beispiel für die Beziehung rheinischer Kunst zum Westen. Nicht unähnlich diesem Frühwerke von Schirmer sehen die Anfänge des Landschafters Corot aus. Die Ausstellung zeigt als Beispiel seines farbig intensiveren früheren Schaffens eine malerisch unbedingt überlegene Landschaft mit Bäumen. Erst im Anfang der fünfziger Jahre sind die Beziehungen Karl Spitzwegs zu Frankreich zu suchen. Sein »Picknick im Walde« ist gut gewählt. Aber der künstlerische Zusammenhang mit dem Landschafter Diaz hätte angedeutet werden müssen, ähnlich wie er hergestellt ist mit Delacroix (»Frauen am Brunnen«), der für den Figurenmaler Spitzweg von Bedeutung ist. Ferner kommt nicht deutlich zum Ausdruck, was Anselm Feuerbach von Couture lernte. Des Franzosen »Weibliches Bildnis« entspricht durchaus den Anregungen, die er deutschen Künstlern und hauptsächlich Feuerbach (Paris 1852—1854) gegeben hat. Deutlich bewußt wird diese Beeinflussung in Feuerbachs »Kampf zwischen Kentauren und Tigern« (1858), einem leider auf der Ausstellung nicht vertretenen Bilde des Städtischen Kunstmuseums in Düsseldorf. Wenn man diesen Versuch machte, diese Verbindung herzustellen, die nur für eine kleine Zeitspanne in Frage kommt, durfte man keine Werke aus dem Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre wie Feuerbachs »Spaziergang«, seine »Landschaft mit Brücke« heranziehen, sondern wenigstens zeitlich benachbarte Schöpfungen.

Courbet Bildnis Max Buchon
Vevey, Museum

Das Thema der künstlerischen Verständigung läßt sich nicht eindringlicher illustrieren als durch Menzels Schaffen, das unter dem Eindruck von Paris stand. Man denkt sofort an sein »Théatre Gymnase«, an den »Sonntag im Tuileriengarten« — und vergleicht Manets »Musique aux tuileries« —, Schöpfungen, die geniales Einfühlungsvermögen und doch soviel Eigenes beweisen. In der Ausstellung werden Werke aus Menzels Entwicklung vor Paris gezeigt: »Bildnis seines Bruders Richard«, der »Blumenmarkt«, »Des Künstlers Zimmer in der Ritterstraße«, womit einerseits nichts über seine Beziehung zu Frankreich gesagt wird, andererseits der Künstler nicht bedeutend genug in Erscheinung tritt. Leibl wird durch das Bild der »alten Pariserin« des Kölner Wallraf-Richartz-Museums vertreten. Aber welche malerische Wandlung der Einfluß Courbets in Leibl hervorrief, erfahren wir damit nicht deutlich. Man hätte deutlichere Beweise in der »Cocotte« oder dem »Bildnis des Bürgermeisters Klein« heranziehen müssen. Dagegen gehört das einzigartige »Bildnis des Tierarztes Reindl in der Laube« von 1890, eine der schönsten Äußerungen des deutschen Impressionismus eigentlich nicht streng in diesen Zusammenhang. Gewisse Beziehungen zu einheimischen Kunstanschauungen haben zwei Bilder »Kellnerin« und »Waldlandschaft« von Munkacsy, der zu Ende der sechziger Jahre in Düsseldorf mit Knaus und Vautier zusammentraf und 1872 nach Paris reiste. Man hätte auch Bilder von Knaus, Seibels und Burnier zeigen sollen, um die Verbindung der Düsseldorfer Malerschule mit Paris anzudeuten, konnte aber auf die Marine Andreas Achenbachs, die neben den »Mädchen am Seineufer« von Courbet hängt, verzichten. Aus Max Liebermanns Lebenswerk sind Beispiele der Entwicklung seit seinem Pariser Aufenthalt 1872 hervorgehoben. Die »Mutter mit Kind« von 1877 der Sammlung Biermann in Bremen läßt noch deutlich das Vorbild Munkacsys nachklingen. Aber Bilder wie die »Stopfende Alte« von 1880, zu der übrigens ein interessantes Gegenstück in dem »Interieur mit alter Frau« von Uhde gezeigt wird, der »Biergarten« und ein Selbstbildnis sind durchaus eigenwüchsige Leistungen die man nicht mit französischer Kunst vergleicht.

Bei dem nicht restlos durchgearbeiteten Versuch, die Gegenüberstellung deutscher und französischer Malerei in logischer Verknüpfung der Entwicklung aufzubauen, ließ man nicht jeden Künstler mit der ihm gebührenden Bedeutung zu Wort kommen. Erst mit einigen typisch deutschen Werken, die oft in seltsamem Gegensatz zu ihren fran-

Auguste Renoir — La Promenade
Sammlung B. Köhler, Berlin

zösischen Partnern stehen, beginnt eine Konfrontierung im Sinne eines freien Austausches. Ein Bildnis des Fürsten Razumowsky von Waldmüller, ein Mädchenkopf von Schwind, Thoma's »Kinderreigen« sind die Exponenten dieser Richtung. Vereinzelt steht Hans von Marées diesmal unter stärkerer Betonung der rein malerischen Seite mit der Darstellung der »Frau Koppel«, Bildnisstudie II mit Rosen. Der deutsche Impressionismus, beginnend mit Scholderer und Schuch, schließend mit Trübner — Balkonzimmer am Starnberger See (1912) — Liebermann, Corinth — Blumenstück, Akt vor dem Spiegel (1915), Fleischerladen — Slevogt — Bildnis des Prinzregenten Luitpold — ist zu einem bedeutenden Akkord entwickelt, der dem bisher möglichen Eindruck der bedingungslosen Abhängigkeit deutscher Malerei von Frankreich entgegenwirkt.
Zu überraschender Wirkung ist die französische Malerei entfaltet. Da sind zunächst drei zu den schönsten Landschaften Corots gehörende Bilder kleinen Formates, zum Teil mit Figuren vor schattenhaft zarten Bäumen hervorzuheben. Courbet macht mit den »Mädchen am Seineufer« und dem nicht allgemein bekannten »Bildnis Max Buchon« aus dem Museum in Vevey starken Eindruck. Manet gewährt Düsseldorf einen ungewohnten Anblick in dem großen Bilde des »Alten Musikanten«, das früher in Wien, jetzt im Kunsthandel ist, ferner in kleinen Bildnisstudien und dem vortrefflichen »Porträt des Richters Dejouy«. Daneben eines der schönsten Werke von Renoir, »Die Promenade« (1870) der Sammlung Köhler, Berlin, ein Spätwerk »Idyll« (gegen

1914) im Besitz von Dr. Alfred Gold. Zu einer geschlossenen Gruppe sind Monet, Pissarro und Sisley vereinigt und dann folgen die Ausläufer des Impressionismus Signac und Seurat, denen van Gogh und, nicht deutlich genug hervortretend, Gauguin und Cézanne, dieser mit einer großgesehenen »Landschaft mit Wasser« gegenüberstehen. An Matisse sind ohne Notwendigkeit die Deutschen Purrmann und Moll angehängt, und ganz unerwartet trifft man hier noch die Spätimpressionisten Konrad von Kardorff und Leo von König.

Im Rahmen des lokal begrenzten Düsseldorfer Kunstlebens ist eine solche Veranstaltung von unschätzbarem Werte. Endlich wird für den Begriff der Qualität wieder ein bedeutender Maßstab angelegt. Gewissermaßen als Fortsetzung der Ausstellung im Kunstverein findet eine gleichzeitig eröffnete Veranstaltung der Galerie Flechtheim: »Seit Cézanne in Paris«, mit Aquarellen und Zeichnungen, die schon in Berlin gezeigt wurden, eingehende Beachtung.

Camille Pissarro — Ernte
Berlin, Privatbesitz

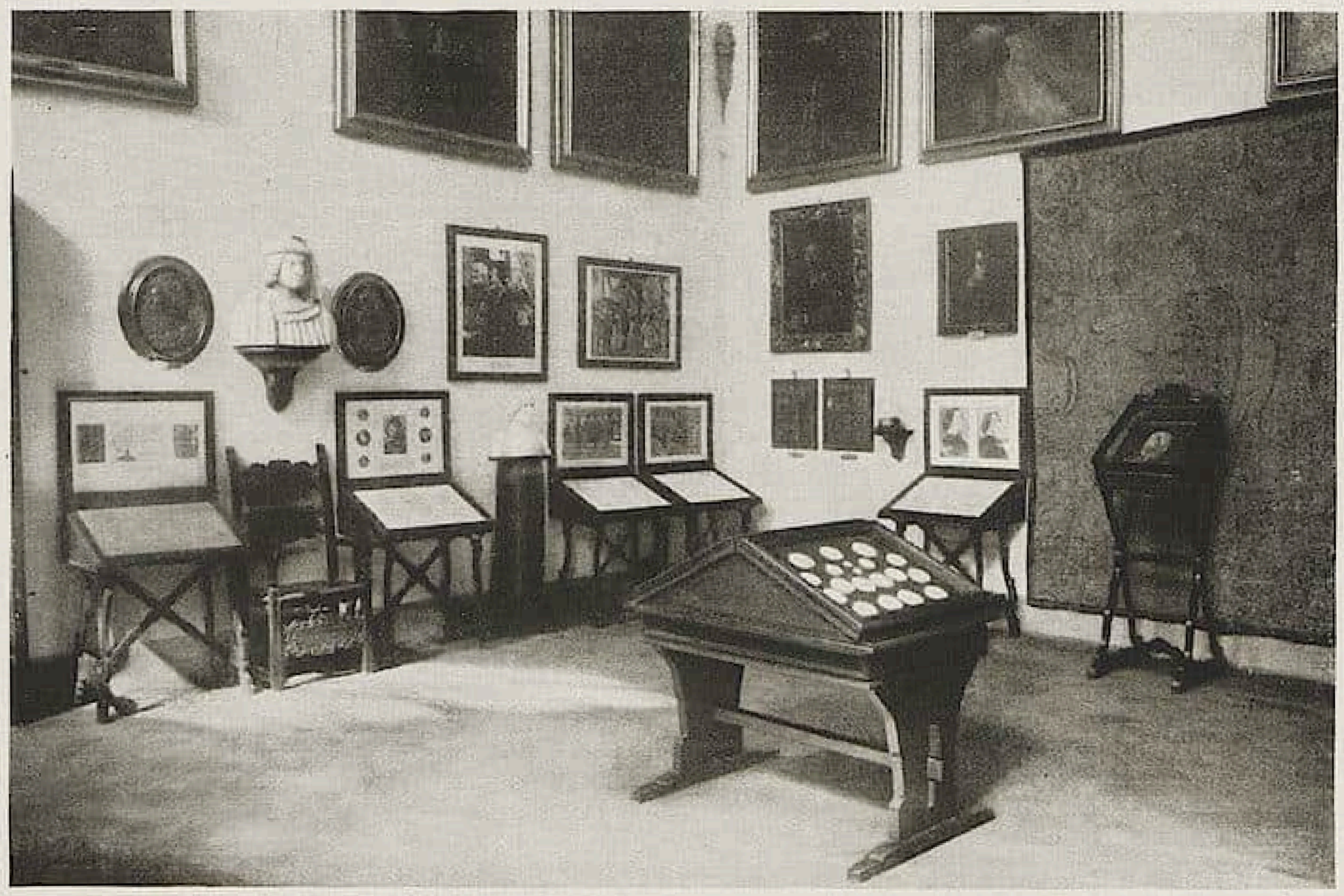


Abb. 1 Gesamtansicht eines Raumes des Medici-Museums zu Florenz

DAS NEUE MEDICI-MUSEUM ZU FLORENZ

VON HEINRICH BODMER

Ein längst gehegter Wunsch der Kunstfreunde und Geschichtsforscher in Florenz ist in Erfüllung gegangen. Seit einem Jahr besitzt die Arnostadt ein Museum der Medici, das in den Räumen des alten vornehmen Stadtpalastes der Familie in der via Cavour eine ebenso würdige wie zweckmäßige Unterkunft gefunden hat. Voraussetzung war, daß die Räume im Erdgeschoß des Palazzo, die noch vor wenigen Jahrzehnten die städtische Sicherheitspolizei beherbergten, in ihrem früheren Charakter wieder hergestellt wurden. Dies ist denn auch unter der sachkundigen Leitung von Professor Linacher in den Jahren 1911 bis 1913 geschehen, aber erst im vergangenen Jahr zum Abschluß gebracht worden. Heute nun sind die zur ebenen Erde gelegenen Räume, die einst Cosimo der Alte und Lorenzo il Magnifico bewohnten, von den sie verunzierenden Einbauten befreit. In dem Eckraum der vorderen Straßenfront, der bis zum Jahre 1530 als offene, durch zwei mächtige Holztüren zu schließende Loggia den unmittelbaren Zugang zum Palast vermittelte, sind unter dem Mauerwerk die feinprofilierten Bogenumrahmungen der hohen Arkaden Michelozzos wiederum zutage getreten. Die in ihrer schmucklosen Einfachheit so stimmungsvollen Räume, die noch heute das Gepräge ihrer ersten Bewohner tragen, geben einen sehr glücklichen Rahmen für das Museum, in welchem alle Erinnerungen, Cimelien, Familienandenken, Geschichts- und Kulturdokumente der Medici zu einem unvergleichlichen Denkmal der erloschenen Dynastie vereinigt worden sind (Abb. 1). Mit überzeugender Eindringlichkeit geben die in lückenloser Übersicht die Wände des ersten Saales bedeckenden Reproduktionen Kunde von all den früher im Palast aufbewahrten Kunstwerken, die Sammelleidenschaft, tiefes Verständnis und unbegrenzte Mittel hier aufgehäuft hatten. Hausinventare, Erbschaftsaufstellungen, Guardaroba-Listen, von denen die ersten bis auf die Zeit des alten Cosimo zurückgehen, bilden die Grundlage für unsere Kenntnis des früheren Besitzes des Hauses. Von den herrlichen Prachtteppichen der Medici würdig gerahmt, folgen

Abb. 2 Totenmaske des Lorenzo il Magnifico

an den Wänden in langer Reihe photographische Aufnahmen und Gipsabgüsse, die in getreuen Nachbildungen die heute in alle Winde verstreuten Kunstwerke in ihrem früheren Zusammenhang vorführen. Diese sind schon 1494 bei Anlaß der ersten Vertreibung der Medici einem Volksaufstand und der darauffolgenden Plünderung des Palastes durch den Pöbel zum Opfer gefallen. Dem Mediceer-Papst Clemens VII. gelang es freilich, einen Teil des damals Verlorenen wiederzugewinnen, aber die Schätze fanden ihren Weg nicht mehr in den Palast zurück, sondern sie gelangten in die Florentiner Kirchen, aus denen sie die späteren Großherzöge zur Bereicherung ihrer Sammlungen wieder hervorholten. So bilden die im Medici-Museum heute mit allen Daten ihrer bewegten Geschichte abgebildeten Prunkgefäße und Vasen, welche groß die Initialen des Lorenzo il Magnifico tragen, einen Hauptschmuck des Museo degli Argenti im Palazzo Pitti.

Ihren großen Ruf als Sammler verdankten die Medici zunächst ihrem Besitz an Antiken. Sie waren es, die den Marsyas (heute in den Uffizien), den wundervollen Pferdekopf im Museo Archeologico zu Florenz und die berühmte Tazza Farnese des Museums in Neapel erworben hatten, die einst Lorenzo im Jahre 1471 als kostbarsten Gewinn einer Reise nach Rom zurückgebracht hatte. Ganz besonders zahlreich aber waren früher die Kunstwerke des Quattrocento vertreten. Hier haben sich die Medici, trotz aller gegenteiligen Behauptungen, als Mäzene großen Stiles heimischer Kunst bewährt. Von Fra Filippo Lippi birgt das Museum freilich nur ein Original. Es ist das früher im Cortona-Saal des Palazzo aufbewahrte köstlich zarte Bild der Madonna mit Kind. Aber wieder geben Reproduktionen zuverlässig Kunde, daß früher auch die »An-

Abb. 3
Francesco del Tadda. Giovanni d'Averardo de Medici

betung des Kindes« in Berlin und die kleinen halbkreisförmigen Tafeln der Nationalgalerie in London zu den stolz gehüteten Beständen des Palazzo gehört hatten. Kaum einer der großen Meister, denen die Florentiner Renaissance ihren Weltruf verdankt, wie die Pollaiuoli, Bertoldo, Francesco da San Gallo und Michelangelo fehlen. Sie alle haben dem Hause Medici die reifsten Früchte ihres Genies geschenkt.

In dem zweiten Raum tritt das ikonographische Interesse in den Vordergrund. Radierte Porträtreihen, Stammbäume in dem kunstvoll verschlungenen Rahmenwerk des Settecento führen in ihrer stummen, aber eindringlichen Sprache das Bild des Wachstums, der höchsten Entfaltung und des Niederganges des Geschlechtes vor Augen, das in der kurzen Zeit eines Jahrhunderts den Weg vom Handelstisch zum Fürstenthron durchmessen. Alle Hilfsmittel der Wissenschaft und Lokalforschung sind zu Rate gezogen worden, um die einzelnen Persönlichkeiten der Dynastie in möglichster Lebendigkeit in Erscheinung treten zu lassen. Von Giovanni d'Averardos kleinbürgerlicher, zäher Art berichtet das schlichte Porträt des Zanobi Strozzi. Dann ein repräsentativ feierliches Porträt des Santi di Tito, der in diesem Ahnherrn der Medici schon die große Pose eines künftigen Herrschergeschlechtes vorwegnimmt. Ein Medaillon von der Hand des unbekannten Francesco del Tadda, das erste einer langen Reihe von Bildnisdarstellungen der Medici, die wieder aus den Depoträumen der Florentiner Museen ans Licht hervorgezogen wurden, ergänzt unsere Vorstellung (Abb. 3). Nicht weniger als viermal ruft der unvergleichliche Profilkopf des alten Cosimo die Erinnerung an den eigentlichen Begründer des Mediceischen Hauses wach, der durch kluge Zurückhaltung und ein unübertroffenes Geschick in der Behandlung von Menschen und Dingen als erster Bürger von Florenz Stadt und Staat lenkte. Als eine willkommene Bereicherung treten die mannigfachen Freskenzyklen hinzu, in denen die Bildnisse der Medici, jedem zeitgenössischen Beschauer erkennbar, wiederkehren. Hier hat der ver-

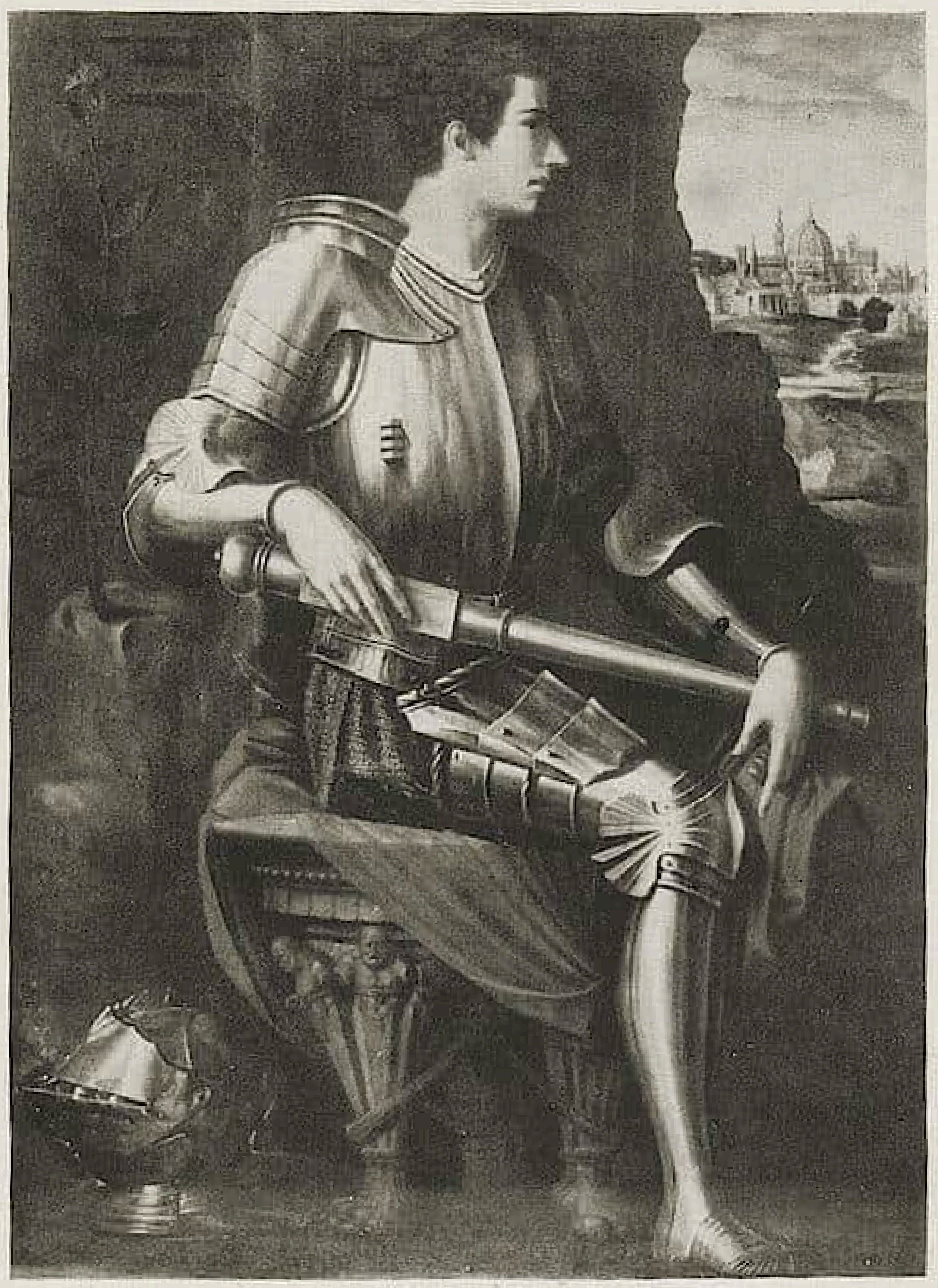


Abb. 4. Giorgio Vasari Alessandro de Medici

dienstvolle Organisator des Museums, Nello Tarchiani, auf Grund seiner einzigartigen Kenntnis des Florentiner Denkmälerbestandes und mit höchstem Verantwortungsgefühl für Gesichertes und Ungesichertes dem Fachmann ein unschätzbares Studienmaterial zusammengetragen, das wohl noch auf lange Jahre hinaus für jede Ikonographie der Medici grundlegend sein wird.

Mit derselben Liebe und Sachkenntnis sind nun auch zum ersten Male die sämtlichen Porträtdarstellungen des Lorenzo il Magnifico in Abbildungen zusammengetragen worden (Abb. 2). Die erste Stelle gebührt hier zweifelsohne dem edlen Porträtkopf der Sammlung Shaw in Boston, in dem die unschön harten Züge des Florentiner Staatsoberhauptes gemildert und ins ruhig Vornehme umstilisiert sind. Von den Söhnen Lorenzos beansprucht Papst Leo X. am meisten Interesse. Ein beinah weiches und indolentes Gesicht, das aber erfüllt ist von dem Bewußtsein unbeirrbarer Herrscherwürde, die den Sproß aus großem Hause kennzeichnet. Es folgen nun Giuliano, des Papstes Bruder, vom König von Frankreich zum Herzog von Nemour erhoben, der Protektor Leonardos in Rom, und endlich der letzte Nachkomme Cosimos des Alten, der entartete Alessandro, der 1537 nach kurzer Regierung dem mörderischen Dolchstoß seines Vetters Lorenzo zum Opfer fiel. Von Alessandro gibt ein festlich repräsentatives Porträt des Giorgio Vasari in Harnisch und funkelndem Manteltuch eine vielleicht zu optimistische Vorstellung (Abb. 4).

Auch von Cosimo, dem ersten Großherzog der Toskana, ist im Museum alles vereinigt worden, was die reichen Bestände der Florentiner Galerien, vor allem aber der un-

Abb. 5. Gartenloggia im Erdgeschoß des Palazzo Medici
zu Florenz

erschöpfliche Korridor zwischen Uffizien und Pitti an ikonographisch interessantem und neuem Material zu liefern imstande waren. Zum erstenmal sieht man hier das schöne Jünglingsbildnis des Herrschers von Ridolfo Ghirlandajo, das Giovanni Poggi vor Jahren in einer der Mediceischen Villen, in Castello, entdeckt hat. Es gibt menschlich entschieden mehr als das anspruchsvollere Porträt Bronzinos, das den Typus für das große offizielle Herrscherporträt der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufstellt. Aber auch der Vater Cosimos, Giovanni delle Bande Nere, erfährt Gerechtigkeit durch jene prachtvolle Büste des Francesco da San Gallo, deren Original sich heute im Bargello befindet.

Durch eine Tür tritt man aus dem letzten Raum hinaus in einen reizenden Gartensaal, den die Riccardi, seit dem Jahre 1659 die Besitzer des Palastes, durch einen ihrer Architekten wohl zu Beginn des 18. Jahrhunderts in den schweren Formen des Florentiner Barocks hatten errichten lassen (Abb. 5). Reicher Stuckdekor bedeckt die Wände und die gewölbte Decke. Antike Büsten und Statuen schmücken die Nischen. Durch drei große torartige Fensteröffnungen blickt man hinaus auf den Garten, der, auf Grund eines glücklichen Fundes von Überresten einer Anlage des 17. Jahrhunderts wieder hergestellt, den früheren Anblick wiedergibt. Im Zusammenhang mit den Renovierungsarbeiten der Jahre 1911—1913 konnten im Mauerwerk die Säulen wieder freigelegt werden, die der alten Loggia von Michelozzo angehörten. Sie sind dem Gartensaal der Riccardi zum Opfer gefallen. Die freigelegten Kapitelle geben die Möglichkeit, sich über die frühere Schönheit der Hofanlage auch heute noch eine zureichende Vorstellung zu machen.

Kalifala Sidibé — Dorffest

Ausgestellt in der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin

RUNDSCHAU

ABBRUCH DES WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUMS?

In Köln spielt man gegenwärtig mit Erwägungen, die, wenn sie in irgendeiner Form entschlußreif werden sollten, für die amtliche Kölner Kulturpolitik wahrlich keine Erhöhung ihres Ansehens bedeuten würden. Man darf die Frage, ob das zu Beginn der sechziger Jahre von dem Kölner Kaufmann Richartz der Stadt Köln geschenkte Gebäude des Wallraf-Richartz-Museums ein heute noch idealer Museumsbau ist, ruhig verneinen, ohne sich gleich der extremen Ansicht verdächtig zu machen, daß der Bau eine geistige Aufgabe nicht mehr erfüllen könne. In Köln aber, wo gerade die reaktionärsten Elemente leicht einem Scheinrebellentum verfallen, wenn es ihrer rein materialistischen Welteinstellung günstig erscheint, ventiliert man allen Ernstes, ob es besser sei, die Richartzsche Baustiftung samt dem eingebauten alten Klosterhof und den an entzückenden Details so reichen Wandmalereien Eduard von Steinles zu einer Börse umzumodeln oder auf Abbruch an ein privates Geschäftsunternehmen zu verkaufen, um mit dem Erlös ein neues Museum im Grüngürtel oder sonstwo zu erbauen.

Der Fluch einer solchen Tat müßte fortzeugend Böses gebären. Eine Stadt wie Köln, deren höchster Besitz das architektonische Erbe der altchristlichen Sakralwelt ist, sollte alles vermeiden, was dazu führt, dies Erbe in der Unwirtlichkeit eines wachsenden Citybetriebs zu vereinsamen; sie sollte vielmehr, allein schon im Interesse ihrer Bedeutung als Fremdenstadt, alles daran setzen, den Altstadtbezirk auch als Wohnbezirk zu pflegen und als geistige Bildungszelle zu heben; sie sollte die in der Altstadt der Allgemeinheit vorenthaltenen Platz- und Gartenräume (z. B. Garten der Regierung, Park des Erzbischofs) als kostbares Material verwenden im Plan der so lange schon projektierten innenstadträumlichen Gesundung. Auch für den Kunst- und Altertumsfreund heißt es heute in städtebaulichen Möglichkeiten zu denken, sonst ist es mit daran schuld, wenn sein Heiligtum vor die Hunde gerät. Für Köln, die Zweitausendjahrstadt, gilt es, das Geschäftsleben in wirtschaftspsychologisch und städtebaulich planvoller Weise von den gefährdeten Ewigkeitswerten hinweg in verkehrs- und wirtschaftstechnisch geeignetere Quartiere zu drängen und alle sich neu bildenden Siedlungsbezirke geschäftlich weit mehr als bis jetzt beabsichtigt, auf sich selber zu stellen, damit die Käuferschaft der Vororte gar nicht mehr in Versuchung gerät, massenhaft sich in den historisch hochwertigen Altstadtkern zu werfen und sich dort zur eigenen Qual zu stauen. Eine nur noch zu Einkaufszwecken aufgesuchte und nur schwach noch bewohnte, eine von Wohnwie Bildungsgeist gleichermaßen entblößte historische Kirchenstadt von der weltweiten Bedeutung Altkölns, in der Geschäftspaläste von vulgärster und verlogenster Architektur die Führung haben, ist für jeden in urbanen Formen, d. h. in sinnvoll geordneten Flächen, Räumen und Körpern denkenden Großstädter der unerquicklichste Anblick und für Köln — wie schon heute an der Statistik der Hotels statistisch bewiesen — ein unfehlbarer Fremdenschreck.

Die Auflösung des Museumskomplexes Wallraf-Richartz, in welcher Weise man sie sich auch immer verwirklicht denken mag, würde bedeuten die Entweihung der Minoritenkirche (einer Schöpfung des 13. und 14. Jahrhunderts) und ihres mit dem

Kalifala Sidibé — Mann und Schlange

Ausgestellt in der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin

Museum verwachsenen Kreuzgangs, würde bedeuten einen erneuten Einbruch des dem städtischen Baukörper so verderblichen Geschäftsindividualismus mitten ins Herz der Domstadt, würde bedeuten einen Riesenschritt weiter auf der schiefen Ebene zum charakterlosen Großstadtmischmasch, in dem nichts wahrhaft geordnet, nichts auf der richtigen Stelle, nichts richtig zu finden und richtig zu nutzen ist. Mag man über die musealen Verwendungsmöglichkeiten der feierlichen Schenkung Richartz verschieden denken, aber sie samt ihrem äußeren und inneren Gartenfreiraum dem Börsengeschäft oder der privaten Willkür von Wirtschaftskreisen auszuliefern, einen solch ruchlosen Plan müßten alle Kreise der Bildung sofort durch ein kräftiges Unmöglich! ersticken. Jatho

DIE NEUORDNUNG DER GEMÄLDEGALERIE IN SANSSOUCI

Die Gemäldesammlung in Sanssouci, die seit der »Beschreibung« Math. Österreichs, des ersten Inspektors der Galerie zur Zeit Friedrich II., ihren Bestand vielfach verändert hat, wird gegenwärtig katalogisiert, neugeordnet und nach Möglichkeit in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt. Ganz läßt sich diese Aufgabe nicht lösen, da Hauptwerke der Sammlung heute zu den Zierden des Kaiser-Friedrich-Museums gehören und auch dort verbleiben werden, andere Werke aber inzwischen verschollen sind. Um so erfreulicher ist es, daß eine Anzahl Bilder, die früher in Sanssouci waren, aus Schlössern und Bilderdepots zusammengeholt werden konnten. Darunter sind zwei bisher verloren geglaubte Werke von Rubens wieder zum Vorschein gekommen. Das bedeutendere stellt eine große Komposition von »Tarquinius und Lukrezia« dar und zeigt Rubens unter dem Eindruck Caravaggios und Tintorettos, wodurch die Nachwirkung Italiens kurz nach seiner Rückkehr nach Antwerpen dokumentiert erscheint. Stilistisch reiht es sich etwa dem um 1610 bis 1611 entstandenen »Juno und Argus«-Bild der Kölner Galerie an. Das zweite Gemälde ist ein farbenprächtiges Bildnis der Helene Fourment in Ganzfigur. h

EIN NEUES MUSEUM IN MADRID

In Madrid ist ein Diözesan-Museum mittelalterlicher Kunst, das Kunstwerke aus Klöstern und Kirchen der Diözese Valencia und Madrid zusammengetragen hat, eröffnet worden. Gemälde und Skulpturen bilden den Grundstock der Sammlung. Darunter befinden sich fünf vollständige gotische Altäre mit Malereien vom 14. bis 16. Jahrhundert, die einen ausgezeichneten Überblick über die Valencianer Malerschule des Mittelalters geben. Die Skulpturen zeigen Beispiele von der romanischen Zeit bis zur Spätgotik. Die Hauptwerke aus romanischer Zeit sind zwei Kapitelle mit phantastischen Figuren zwischen Laubwerk, die erst kürzlich im erzbischöflichen Palast in Valencia wieder aufgefunden wurden. Ihnen schließen sich einige gotische Madonnen in Stein und Holz an, darunter eine italienische Marmormadonna in der Art des Nino Pisano und einige Statuetten mit Darstellungen von Heiligen. Die nicht sehr zahlreichen Reliquiare, ziselierten Eisenkästchen und Textilien, mit Arbeiten von hoher Qualität, ergänzen die an sich kleine Sammlung aufs beste. h

*

Edwin Scharff Frauen am Meer. Relief. Bronze. 1927
Ausgestellt in der Kunsthandlung Paul Cassirer, Berlin

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Ernst Barlach / Edwin Scharff / Erich Klossowski / Werner Scholz / Staatspreis-Ausstellung der Akademie

Der Beginn des Ausstellungsjahres 1930 steht, was Berlin betrifft, im Zeichen der Plastik. Den sechzigjährigen Barlach ehrt eine wohlgewählte Versammlung seiner Holzbildwerke im Hauptraume der Akademie. Es wiederholt sich der außerordentliche und ergreifende Eindruck einer Gestalter-Persönlichkeit, die ihre eigenste Welt auszutragen hat. Deren Schaffen, in der Vortragsform fast ungewandelt und von wechselnden Strömungen nicht angefochten, Vollzug ist eines einzigen Vernehmens stummer Stimmen, das Hervortretenlassen einer chorisch zusammengehörigen Sippe endgültiger Figurationen, in denen sich die Legende des Menschen verkörpert. Man hat nahezu alle diese Gestaltungen schon beisammen gefunden; nur wenige waren weniger vertraut, die Gruppen der »Ruhe auf der Flucht« und des »Wiedersehen« aus dem Schweriner Museum vor allem. Und man wird sie immer wieder so beisammen wissen, diese eigentümlich gedrungenen Holzlaibe, die erschauernde und wutentbrannte, sackschwer ruhende und ahnungsvoll entrückte, notdumpfe und von Gelächtern klirrende Einsamkeit in sich fassen wie kaum Gebilde je zuvor. Sie sind eins und bleibende Begegnung.

Die Kunsthandlung Paul Casirer zeigt neben ihrer Ausstellung französischer Aquarelle und Zeichnungen neue Arbeiten von Edwin Scharff. Dieser Plastiker kann schon in gezeichneten Entwürfen, in kühn und leuchtend angelegten Farbenskizzen von Menschenpaaren, Reitern am Meer die Größe seiner Auffassung, seinen Sinn für Adel der Kurve und Musik der Verschränkung, seine innere Abstammung von griechischer Klassizität bezeugen. Den Bildner bedeutenden Formats erweisen Porträtbüsten, etwa die überaus unmittelbare und dabei vergültigte Heinrich Tessenows, erweisen kleinere Formungen wie der sehr geläuterte Terracotta-Torso von 1927 nicht minder unverkennbar als die beiden Kolosse, die sie hier umringen. Des einen kompositorische Idee der riesigen Stehenden über der viel kleineren Relieffigur einer Liegenden will mir weniger geglückt erscheinen; imponierend hingegen die mächtige Gruppe Sichumfangender in ihrem Ausgleich von Statik und Wendung, ein Mal freier und sicherer Zusammengehörigkeit, deren Rahmen Abweichung einbegreift. Sehr schön auch wieder in ihrer welligen Bewegtheit, im Zurückweichen der Form zur mitvibrierenden Grundplatte die Reliefs.

Die Landschaftsbilder, zumeist aus der Provence, von Erich Klossowski, denen die Kunsthandlung V. Hartberg Raum gibt, ziehen die Summe andächtigen Wissens um die großen Errungenschaften der Maler, die sich zuvor in dieser Natur fanden. Sie erstreben keinerlei widertraditionelle Eigenheit, um doch, wie sie sich mit farbigem Dunste erfüllen, wie sie Mattglanz des Südens über die Weite fließen lassen, ihr Wesen neben all dem Unerreichbaren zu bewahrheiten, das hier Vorbild und Maßstab ist. Besonders zu schätzen die silberblau durchschmolzenen, traumhaltigen Blicke über die Ebene des Wassers der Sanarybucht.

Die Kunststube gibt Gelegenheit, wieder auf Werner Scholz aufmerksam zu werden und nachdrücklich auf ihn hinzuweisen. Seine düster funkelnde, unheimliche Satire, die nicht abläßt, den Albspuk verblakter und vermotteter Mitgeschöpfe aus den Schlupfwinkeln abgründiger Subalternität zu scheuchen und für diesen Gespen-

Edwin Scharff — Badende. Gebrannter Ton. 1929
Ausgestellt in der Kunsthandlung Paul Cassirer, Berlin

sterreigen jämmerlichster, böse blinzelnder Physiognomielosigkeit die Kirche verantwortlich zu machen, könnte einem Witzblatt großen Stils künstlerische und polemische Aktivität verleihen, — wenn wir noch eins besäßen. Wird Scholz von der Ölfarbe monomanisch in dieser satirischen Region festgehalten, so gerät ihm in bunter Kreide, die er mit schwingenden Breitlagen sehr interessant verwertet, auch hellerer Typenhumor, für den zum mindesten ein Betätigungsfeld sich finden müßte.

Die Staatspreis-Ausstellung in der Akademie läßt eine ganze Reihe junger Begabungen, die schon mehrfach die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken vermochten, einprägsam zur Erscheinung kommen. Der Preis ist in Walter Mayer-Vax einem sicherlich Fördernswerten zugefallen, der Sinn für menschliche Verlegenheitskomik mit einer auf Hofer gegründeten, aber schon eigen entwickelten Farbkultur vereint. Die Zuweisung hat gewiß auch die Jugend des Preisträgers bewertet und ihn manchem seiner Mitbewerber vorgezogen, die längst anerkannt sind und der Ermunterung weniger bedürfen. So ließe sich die Hintansetzung etwa von Laves, Nay oder Crodel vertreten. Neben dem Einfluß Hofers zeigt sich besonders das Vorbild Beckmann wirksam, freilich mehr als Anreiz zur Nachahmung. Peter Rasmussen folgt ihm nicht ohne Witz pointierenden Schlaglichts. Einige der am günstigsten Bemerkbaren können sich auf die Lehre Wittes in Kassel berufen, so etwa Döbel und Bode, die beide ernstlich in Betracht zu ziehen gewesen wären. Auch eine Auszeichnung der Arbeiten von Leyhausen oder Szymkowiak hätte nicht abgelehnt werden müssen. Dankenswert die diesmal weit sorglichere Veröffentlichung des ganzen Bewerbs durch die Akademie. Wolfradt

DOSSENA

Im Berliner Künstlerhaus ist eine kleine Ausstellung von Werken Alceo Dossenas, dessen Affäre vor etwa eineinhalb Jahren großes Aufsehen erregte (vgl. Cicerone 1929, Heft 1), zu sehen. Es sind dreißig Skulpturen in Marmor, Holz und Terrakotta, ausschließlich Arbeiten im Stile des 14. und 15. Jahrhunderts, also nur ein kleiner Ausschnitt dessen, was er in den letzten zehn Jahren geschaffen hat. Die Ausstellung enthält weder »antike«, noch »romanische« Plastiken, wohl

auch nichts von dem, was als Original an Museen und Sammler verkauft wurde. Der kleinen Auswahl im Kunsthaus kommt daher nur bedingter Wert zu. Das »Phänomen« Dossena bleibt hier fragmentarisch, etwa wie der Zustand vieler Stücke. Es ist nicht zu leugnen, daß ein Teil der ausgestellten Objekte, besonders die Madonnenreliefs im Stile Minos mit gutem Einführungsvermögen und viel Geschick komponiert und technisch gut ausgeführt sind. Doch in keinem Falle erheben sie sich zum Range der einwandfreien und beglaubigten Arbeiten der nachempfundenen Renaissancemeister. Meistens bleiben sie ein beträchtliches Stück, nicht nur künstlerisch, sondern auch technisch zurück. Deshalb ist es unbegreiflich, wie die Skulpturen Dossenas als Meisterwerke und Originale haben gelten können. Sie halten bestenfalls das Maß von Werkstattarbeiten. Oder sollten die verkauften Plastiken um so vieles besser sein als die ausgestellten Skulpturen?

Dossena wehrt sich dagegen, weder Kopist noch Fälscher zu sein. Angesichts seiner Arbeiten wird man in wörtlichem Sinne kaum von Kopien, Wiederholungen von Werken fremder Meister, sprechen können, allenfalls von Varianten. Im Vergleich zu den Werken der alten Meister ist festzustellen, daß er kein einziges Stück direkt wiederholt, noch aus verschiedenen Teilen ein neues Werk zusammengesetzt hat, beides Methoden früherer Fälschergenerationen. Ist er darum ein schöpferischer Meister? Die Beziehungen zu den Werken des Renaissance und seine Einfühlung in die Art dieser Kunst, nicht nur eines Meisters, sondern der verschiedensten künstlerischen Individualitäten sind so stark, daß man bei Dossena keinesfalls von einer eigenen Stilbildung sprechen kann. Es fällt also für ihn die Voraussetzung fort, die man an einen Künstler zu stellen hat, damit der wesentlichste Gesichtspunkt unserer Ästhetik, die allein Zeitgebundenheit, nicht Zeitfremdheit, als oberste künstlerische Maxime fordert, erfüllt wird. So bleibt vor den Werken Dossenas der Eindruck von handwerklich geschickten Imitationen, nicht von künstlerischen Werken.

Ein Fälscher? Im Stile einer vergangenen Zeit zu arbeiten, ist nicht mit fälschen gleichbedeutend. Trotzdem fällt es schwer zu glauben, daß die Arbeiten Dossenas keine Fälschungen sind. Die Präparation aller Skulpturen »auf alt«, die Verstümmelungen gerade an unwesentlichen Teilen und der fragmentarische Erhaltungszustand vieler Stücke haben nichts mit dem Stil vergangener Zeiten zu tun und machen mißtrauisch. Selbst wenn man Manipulationen betrügerischer Händler zugesteht, bleibt ein ungeklärter Rest, den nur Dossena selbst ausgeführt haben kann. Um nur ein Beispiel zu nennen: die lebensgroße »Verkündigung«, eine Umbildung der Uffizientafel Simone Martinis ins Plastische, ist aus alten Baumstämmen herausgeschnitten, in der Art einer alten Fassung polychromiert, durch Schrotkörner, die die Bohrlöcher des Holzwurmes anzeigen sollen, durchlöchert und durch raffiniert angebrachte Risse beschädigt, also mit den Hilfsmitteln der Fälscher ausgeführt und präpariert. Das soll grundlos ausgeführt worden sein, ohne daß Dossena je auf den Gedanken kam, daß solche Werke als Originale alter Meister mißbraucht werden könnten? Darauf bleibt uns Dossena die Antwort schuldig. Scharf

JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG DES FRANZÖSISCHEN PORZELLANS

Zur Feier des 150. Jahrestages der Begründung der Porzellanmanufaktur von Limoges — die später in kommerzieller Hinsicht das bedeutendste Zentrum dieser Technik in Frankreich wurde — hat das »Musée des Arts décoratifs« eine retrospektive Ausstellung — die umfangreichste, die bis jetzt stattgefunden hat — der französischen Erzeugnisse auf diesem Gebiet veranstaltet. Zum echten Porzellan ist Frankreich ziemlich spät, wahrscheinlich zu spät, als der richtige Geschmack an dieser Kunst schon abnahm, gekommen. Eigentlich fällt die Blüte seiner Produkte mit dem sogenannten Frittenporzellan zusammen. Am Anfang des Dixhuitième besaß es eine hervorragende, vielleicht die hervorragendste Überlieferung auf dem Gebiet der Fayencen. Doch folgte dieser Überlieferung das Frittenporzellan kaum. Der Versuch, die charakteristische Dekoration der Fayencen auf das Porzellan zu übertragen, steht in Rouen, wo die Manufaktur von Poterat kaum mehr als 20 Jahre dauerte (1673—1696), fast vereinzelt da. Die anderen Fabriken suchten sich andere Wege. Es waren Saint Cloud, Lille, Chantilly, Mennecy, Vincennes (die später Sèvres wurde), Sceaux, Tournai, Orléans, Crépy, Etiolles, Arras, Saint Amand. Unter diesen nehmen Mennecy und Chantilly eine hervorragende und Chantilly vielleicht die allererste Stellung ein, mit seinen großen weißen Gründen und der leichten Grazie der Zeichnung.

Auf dem Gebiet des eigentlichen Porzellans ist selbstverständlich Sèvres der berühmteste Name, weil diese Manufaktur die Gunst des Königs genoß. Doch ist sie weder zeitlich die erste, noch sind ihre Erzeugnisse die schönsten. In der gegenwärtigen Ausstellung wird man kaum mehr erfahren, als man von dem Museum in Sèvres her kannte. Der Vergleich mit den anderen Fabriken lehrt, daß dort sehr rasch große Irrtümer begangen wurden. In der Freude über einige technische Erfindungen, wie des berühmten Königsblau, vergaß man, daß der natürliche Grund des Porzellans eigentlich doch weiß ist. Blau und Gold wurde Sèvres Kennzeichen. Das Schwere, das Überladene gewann Oberhand. Aber gleichzeitig kam Besseres heraus. Wenn Straßburg, wegen der Eifersucht der königlichen Manufaktur, auf dem Gebiet des Porzellans mit seinen Fayencen nichts Gleichwertiges hervorbringen konnte, blühten doch in Paris unter

Sir Henry Raeburn — Miss Ellen Cochrane

Aus der Leihausstellung von 16 Meisterwerken bei M. Knoedler & Co., New York

(Dazu Bericht Heft 1, Seite 52)

der Obhut der Königin und der Brüder des Königs glänzende Anstalten, deren seltene Erzeugnisse nie in solcher Vollständigkeit gezeigt worden sind: Clignancourt, Faubourg Saint-Denis, Rue Thiroux, Rue Fontaine-au-Roy. Außerdem gab es eine Anzahl Fabriken in der Provinz, deren geschmackvollsten diejenigen sind, die Deutschland nahelagen: Niederweiler und Lunéville.

Von diesen Anstalten überlebten nur wenige die Revolution. Im 19. Jahrhundert konzentriert sich die kommerzielle Produktion in drei großen Zentren, die an Häßlichkeit der Erzeugnisse wetteifern: Paris mit der Fabrik von Jacob Petit, die Gegend von Berry und Limoges, das fortwährend an Wichtigkeit zunimmt. Sèvres bleibt Staatsmanufaktur und wiederholt unablässig seine alten Muster. Die Gegenwart repräsentiert auf der Ausstellung nur Limoges. Sehr lange Zeit blieben die Fabriken dieser Stadt abseits von der modernen Bewegung im Kunstgewerbe. Die große Ausstellung im Jahre 1925 hat einige aus diesem Schlummer aufgeweckt. Gute Muster sind von Suzanne Lalique, Laboureur, Bonfils, Crevel geschaffen worden. Doch kann man nicht verhehlen, daß es nur ein ziemlich schüchterner Anfang ist. P. C.

*

PERSONALIA

Am letzten Tag des alten Jahres wurde Henri Matisse, der französische Maler, 60 Jahre alt. Er lebt seit Jahren in Nizza, und wer mit seiner Kunst noch nicht vertraut sein sollte, dem sei der kleine

Nach Falconet Amor und Psyche. Hartporzellan aus Straßburg
Aus der Ausstellung »Zweihundert Jahre französisches Porzellan« im Musée des Arts decoratifs, Paris

Band von Basler in der »Jungen Kunst« (Bd. 46) zum Studium empfohlen.
Eine umfassende Ausstellung, die noch im Februar eröffnet werden soll, bereitet die Galerie Thannhauser vor, Anlaß auch für den »Cicerone«, noch einmal nachdrücklichst auf das Schaffen des Künstlers einzugehen.

Am 2. Januar wurde der in Güstrow in Mecklbg. lebende, gebürtige Holsteiner Ernst Barlach, der Bildhauer, Lithograph und Dichter, 60 Jahre alt, auf den der »Cicerone« erst im letzten Jahr nachdrücklich hingewiesen hat (Biermann, Ernst Barlach, Jahrg. 1929, S. 194). Daher fast überflüssig, zu erwähnen, daß Barlach, so wenig er sich um den Ruhm der Menge bemüht, doch heute an der Spitze der europäischen Bildhauerei marschiert. Es wäre zu wünschen, daß seine Kunst endlich auch außerhalb Deutschlands die Würdigung erfährt, die sein durch inneres Schauen gesegnetes Schaffen längst verdient. B.

Geheimrat Theodor Wiegand, der im letzten Herbst sein 65. Lebensjahr vollendete, hat damit die Altersgrenze für Staatsbeamte erreicht. Doch ist dem ausgezeichneten Museumsdirektor jetzt durch Beschluß des preußischen Staatsministeriums die Tätigkeit als erster Direktor der antiken Abteilungen der preußischen Museen bis zum 31. März 1931 verlängert worden. Damit erhält Wiegand die Möglichkeit, die von ihm vollendete Schöpfung eines antiken Architekturmuseums in dem neuen Berliner Pergamonmuseum im kommenden Herbst bei der Hundertjahrfeier der Museen der Öffentlichkeit zu übergeben. Und auch in diesem Jahre wird Wiegand die von ihm durchgeführte Reihe großer Ausgrabungsunternehmungen in Pergamon weiter fortsetzen. R.

Der Mitbegründer des Sonderbundes, Prof. August Deusser, feiert am 15. Februar seinen 60. Geburtstag. Von diesem hervorragenden Repräsentanten der impressionistischen Düsseldorfer Malerei gibt es einige Hauptwerke in den Museen des deutschen Westens. B.

FRANZ STUDNICZKA †

Mit Geheimrat Franz Studniczka, der eben im Alter von 68 Jahren in Leipzig verstorben ist, hat die Wissenschaft der antiken Kunstgeschichte einen ihrer feinsten Köpfe verloren, einen Gelehrten von alter Bildung, der als Schulhaupt weit gewirkt hat und sich als Kenner in Europa wie in Amerika des größten Ansehens erfreuen durfte. r

KUNST-LITERATUR

EMIL WALDMANN: WILHELM LEIBL. Mit 263 Abbildungen auf Tafeln. Bruno Cassirer, Verlag, Berlin 1930.

Die große von der Galerie Matthiesen zusammen mit dem Wallraf-Richartz-Museum und der Preußischen Akademie der Künste in diesem Jahre veranstaltete Leibl-Ausstellung hat durch das neue, in unvermutete Breite gehende Interesse, welches sie für Leibls Kunst erregte, es endlich ermöglicht, daß Autor und Verlag sich entschließen konnten, der längst vergriffenen ersten Auflage des Waldmannschen Buches die zweite folgen zu lassen; denn Leibls Kunst, in den Generationen des Impressionismus und mehr noch des Expressionismus eher geachtet als geliebt, ist durch sie wieder aktuell geworden. Nicht jene von Liebe und Haß umtobte Aktualität hat sie zwar bekommen, die nur dem unerwarteten Neuen zuteil wird, jedoch die tiefere, welche im Längstbekannten plötzlich bisher übersehene Züge entdeckt, entdeckt, daß in dem scheinbar Toten mehr Leben ist, als in dem scheinbar Lebendigen, daß hier das ewige Leben der Kunst leuchtet, während dort Leichen ein fremder Lichtstrahl, suchend über sie hingleitend, die trügerische Grimasse des Lebens für einen kurzen Augenblick hatte annehmen lassen.

Aber nicht nur diese neue Aktualität drängte zu einer Wiederherausgabe des Waldmannschen »Leibl«, sondern auch der Umstand, daß inzwischen über 20 Werke wieder aufgetaucht waren, und daß von einer ganzen Anzahl vordem nur aus literarischen Nachrichten bekannten Stücken jetzt der Aufbewahrungsort genannt und Abbildungen gegeben werden konnten. So ist der Oeuvrekatalog nun wesentlich ergänzt worden, und man kann annehmen, daß er in seiner neuen Form das praktisch abgeschlossene Verzeichnis des Malerwerkes Leibls ist.

Es gibt neben guten auch schlechte Oeuvrekataloge, auch solche von Malerwerken des 19. Jahrhunderts, auch solche verfaßt von sehr angesehenen Gelehrten. Waldmanns Katalog scheint mir neben Meier-Graefes Marées-Katalog ein vorbildlicher zu sein, in der Anlage sowohl, als in der Durchführung. Titel des Bildes, Technik, Material, Maße, eventuelle Signierung und Datierung werden angegeben, wenn diese fehlt, die vermutliche Entstehungszeit, und schließlich Provenienz und der augenblickliche Besitzer. Besonders zu begrüßen sind die sehr gewissenhaften Angaben über die Provenienz, die sonst oft, namentlich in der deutschen Kunstliteratur, im Zeichen hochmütiger Stilkritik gern vernachlässigt werden, obwohl Fälle wie der der Wackerschen van Goghs zur Bescheidenheit mahnen. Waldmann hat wenn irgendmöglich, jedes Werk bis zum Atelier des Künstlers, seiner Verwandt- und Freundschaft, dem Dargestellten oder, was einem solchen Stammbaum gleichwertig ist, etwa bis zur Sammlung Seeger zurückgeführt. Und einigemal hat der nach Qualität verlangende Stilkritiker, vor allem bei Jugendwerken, sich — sehr mit Recht — vor unbedingt zuverlässiger Überlieferung gebeugt. Sehr angenehm für den Benutzer des Kataloges ist es, daß nun im Gegensatz zur ersten Auflage Katalog und Abbildungsnummer gleichlaufen. Die wenigen nicht abgebildeten Bilder sind mit Zusetzung eines Buchstabens unter der vorhergehenden Nummer eingeordnet. Auch daß dieses Mal ein Orts- und ein Sachregister vorhanden ist, wird begrüßt werden.

Der Text ist größenteils neugeschrieben. Er ist sprachlich gepflegter geworden, und Teile, die 1914 noch etwas im Notizenmaterial steckengeblieben waren, nehmen nun an dem allgemeinen Niveau der Darstellung teil. Die Lebensgeschichte ist fortgelassen, nur ihre wichtigsten Daten sind dem Text vorangestellt. Die Wertung und Deutung der Leiblschen Kunst ist im wesentlichen dieselbe geblieben wie vor 15 Jahren. Aber eindringlicher als damals ist jetzt — was wohl auch jedem Besucher der Leibl-Ausstellung klar geworden ist — hervorgehoben, daß die letzten Schaffensjahre des Meisters seinen Höhepunkt darstellen. Mögen die um den Pariser Aufenthalt sich gruppierenden Bilder vielleicht auch die artistischsten seien, sie sind doch so, wie sie die beste europäische Malerei damals grundsätzlich ebenso malte. In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre aber hat Leibl gemalt, wie niemand vor oder nach ihm. Da ist er sein eigener Klassiker geworden. Da bekommt seine eigenste Malerei betörenden sinnlichen Schmelz, hierin an Renoir erinnernd, und was bei Leibl noch mehr bedeutet, in ihr entfaltet sich eine Menschlichkeit, deren scheinbarer Mangel sein früheres Werk belastete, und die nun, wo man sie gefunden, rückstrahlend uns auch dieses verklärt.

Die 263 Abbildungen — bis auf wenige Ausnahmen ganzseitig — und das Druckbild des Textes, stehen bei Waldmanns »Leibl« auf der beim Verlage Bruno Cassirer gewohnten Höhe. W. v. Alten

W. FILCHNER: »OM MANI PADME HUM«. Mit vielen Abbildungen nach Handzeichnungen des Verfassers, 48 Kunstdrucktafeln sowie einer Übersichtskarte. Geheftet 13 RM., Ganzleinen 15 RM. Brockhaus, Leipzig.

In diesem für Asienforscher besonders interessanten Buch berichtet Filchner über seine China- und Tibetexpedition 1925/28 in einer vorbildlich einfachen, oft ergreifenden Sprache. Diese Expedition galt zu einem guten Teil der Erforschung der tibetischen Hochebene, und da diese auch im Brennpunkt kommender kunstwissenschaftlicher Entdeckungen stehen dürfte, wird die Lektüre des Filchnerschen Werkes auch den Freunden asiatischer Kunst reichen Genuß bedeuten. Biermann

SAMMLER UND MARKT

DER WELFENSCHATZ

Nachdem sich die Stadt Hannover am Jahresende leider vergeblich bemüht hatte, den berühmten Domschatz von St. Blasien in Braunschweig zugleich mit dem Schloß und den Gärten von Herrenhausen zu erwerben (ein Projekt, das an der derzeitigen kommunalpolitischen Situation in Hannover von vornherein scheitern mußte), ist der Welfenschatz Anfang des neuen Jahres in den Besitz dreier Kunstfirmen übergegangen, die zu den bedeutendsten des internationalen Antiquitätenhandels rechnen und ihren Stammsitz in Frankfurt a.M. haben: Die Firmen J. und S. Goldschmidt, Hofantiquar J. Rosenbaum und Antiquar Hackenbroch haben den Domschatz um einen bedeutenden Preis — genannt werden 10 Mill. RM. — erworben, zunächst aber nicht in der Absicht, ihn nach Amerika zu verkaufen. Im Gegenteil: Der Welfenschatz darf nicht ins Ausland gehen, er muß in Deutschland bleiben. Das deutsche Kulturgewissen hat sich also darüber klar zu werden, wie es zu ermöglichen wäre, dies wundervolle Vermächtnis frühmittelalterlicher Kunst, das zum großen Teil auf Heinrich den Löwen zurückgeht, für Deutschland zu erhalten.
Wir bauen am Deutschen Museum in Berlin, das noch in diesem Jahre eingeweiht werden soll. Hier wäre der Platz, wenn sich etwa Reich und Preußen zur Erwerbung zusammentäten. Reizvoller, weil durch die Tradition bedingter, ist die Idee mit Hannover, wo der Schatz vor dem Zusammenbruch des welfischen Königsreiches 200 Jahre in der alten Schloßkirche beheimatet war. Diese Stadt hat um die Genehmigung für eine Lotterie nachgesucht, ein Gedanke, der das parlamentarische System und die Gebundenheit der Parteien überwinden könnte. Käme der Schatz aber nach Hannover, so wäre er — auch wirtschaftlich — größte Attraktion für die alte Welfenresidenz, die auch Herrenhausen auf die Dauer in ihrem Besitz nicht entbehren kann.
Schließlich, der Schatz wäre zwischen Berlin und Hannover zu teilen und — wenn man halbwegs modern denkt — temporär auszutauschen. In diesem Fall wird der Kampf vor allem um die großen Stücke gehen: Das Kuppelreliquiar, das ein Gegenbeispiel nur im Kensington-Museum in London hat, um das Welfenkreuz, um die Demetriustafel, um ein paar Tragaltäre, Reliquiare und Monstranzen von besonderer Qualität, d. h. außer den obengenannten Werken um etwa zehn hervorragende und einzigartige originale Schöpfungen frühmittelalterlicher Kunst, die die Höhe deutschen Kunstschaffens einerseits — anderseits aber die Internationalität der Epoche belegen, die damals, kulturell zum mindesten, bereits ein sogenanntes Pan-Europa gekannt hat. Ginge es allein um die materielle Einschätzung dieses Besitzes, so wäre leicht zu beweisen, daß die Millionen, die heute der Handel für diesen Schatz gezahlt hat, drüben leicht den doppelten Erlös garantieren und daß diese Summe in dreißig Jahren lächerlich niedrig erscheinen wird im Vergleich mit anderen Kostbarkeiten, die das verarmte Europa bis dahin an Amerika ausliefert (sofern es überhaupt noch nennenswerte Kunstwerte solcher Art besitzt).
Der Welfenschatz sollte also unter keinen Umständen Deutschland verlassen. Ein Volk, das Milliarden an Reparationen zahlen muß, darf sich ruhig seiner moralischen Verpflichtung der eigenen Geschichte gegenüber bewußt sein. Die Händler aber, die heute Hüter dieses einzigartigen Besitzes sind, denken gar nicht daran, den Schatz ins Ausland zu verkaufen, solange noch eine Hoffnung besteht, ihn für uns zu erhalten. Sie werden den lange verschlossenen Besitz, den bisher nur wenige kennengelernt haben, zunächst einmal öffentlich zeigen und bereiten zudem eine wissenschaftliche Publikation des Ganzen vor, die möglichst weiten Kreisen die Kenntnis des berühmten Domschatzes von St. Blasien zu Braunschweig vermitteln soll. Biermann

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Am 4. März findet bei Lepke, Berlin, die Versteigerung der Sammlung Geh. Hofrat Hermann Dobrikow, Peking, statt. Der Nachdruck seiner Sammlung liegt auf den Porzellanen, besonders auf den frühen Blauweiß-Porzellanen und dem Seladon. Auch die Frühkeramik ist mit einer Reihe von guten Stücken vertreten. Außerdem hat er auch chinesische Teppiche gesammelt, die in den letzten Jahrzehnten, namentlich in Amerika, außerordentliche Verbreitung gewonnen haben. Die Sammlung enthält etwa 20 Arbeiten dieser Art, kleinere wie größere Stücke.
Ferner enthält die Sammlung vorzügliche blaue Porzellane mit Golddekor, zum Teil aus der besten Zeit, einige Cloisonné-Arbeiten, ferner aus der Ganghi-Periode einen Ingwertopf mit Deckel und ein Paar Fo-Hunde in émail-sur-biscuit-Technik.
Am 18. März folgt die Versteigerung der Sammlung Vieweg, Braunschweig. Diese Sammlung ist gleichbedeutend durch ihren Besitz an Gemälden wie durch das alte Kunstgewerbe; ihre Schätze sind seit dem 18. Jahrhundert verschiedene Generationen hindurch mit großem Verständnis gesammelt worden.
Von altitalienischen Bildern nennen wir Marco Zoppo, Pasqualino Veneziano, Defendente Ferrari, von niederländischen einen Knabenkopf von van Dyck, Bilder von Avercamp, Mieris, Cocques u. v. a., von älteren Arbeiten den Meister der weiblichen Halbfiguren, Jan van Scorel, Jan Provost, Seb. Vrancx, Grimmer, von den älteren Deutschen Lucas Cranach d. Ä., Barthel Bruyn

d. Ä. und eine Anzahl anonymer Bilder jener Periode von hervorragender Qualität. Das größte Interesse werden die ausgezeichneten Bilder aus der Blütezeit der holländischen Malerei erwecken, von denen nur Jan Steens „Kinder mit der Katze" und Jac. von Ruisdaels „Blick auf Haarlem" erwähnt seien, letzteres das schönste Exemplar dieser berühmten Ansicht.

Von hoher Qualität sind die Skulpturen, Arbeiten italienischer und deutscher Meister. Das hervorragendste Stück ist die Portal-Lünette von San Michele Arcangelo in Faenza, eines der schönsten Frühwerke Andrea della Robbias. Von Andrea ist noch ein Madonnen-Tondo, von Francesco Francia vermutlich eine bemalte Terrakottabüste. Unter den Textilien erwähnen wir ein Antependium (Brüsseler Tapisserie um 1530) und eine französische Petit-Pointstickerei mit biblischen Szenen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Vorzüglich sind die Majoliken, Hohlgefäße und Schüsseln aus allen wichtigen Fabrikationssorten (Siena, Deruta, Gubbio, Faenza u. a.).

Unter den Arbeiten aus Edelzinn befinden sich Werke von Briot, Enderlein u. a., unter den weiteren Metallarbeiten zwei Bleiplaketten von Hans Jamnitzer usw.

Bei den Glasscheiben weisen wir auf eine spätgotische Ovalscheibe flandrischer Herkunft und eine Reihe Schweizer Scheiben (unter den letzteren zwei von Felix Lindtmeier d. Ä., Schaffhausen, aus dem Jahre 1528) hin. s

DIE SAMMLUNG FIGDOR

Obwohl die letzten Auseinandersetzungen mit dem Magistrat der Stadt Wien noch nicht bereinigt sind, steht heute soviel fest, daß die erste Versteigerung der 5000 Nummern zählenden Sammlung unter der Leitung von Paul Cassirer, Berlin, im April in Wien selbst stattfinden wird. Dieser Auktion soll dann im Herbst des Jahres eine zweite Versteigerung in Berlin folgen. Der öffentliche Verkauf der Sammlung Figdor ist eines der wichtigsten Ereignisse am internationalen Kunstmarkt. Er wird möglicherweise zwei bis drei Jahre in Anspruch nehmen. Der internationale, zumal amerikanische Kunsthandel ist an dieser Tatsache ebenso interessiert wie das internationale Sammlertum. B.

DAS JUBILÄUM DES UKRAINISCHEN HISTORISCHEN MUSEUMS IN KIEW

Das Museum feierte am 15. Dezember ein doppeltes Jubiläum: 25 Jahre sind verflossen seit der offiziellen Eröffnung des Museums; 30 Jahre seit der Eröffnung der ersten (archäologischen) Ausstellung. Seit dieser Zeit hat das Museum mehrmals seinen Namen geändert, aber sein Inhalt blieb im wesentlichen derselbe. Es war immer im Grunde eine Sammlung materieller Gegenstände der ukrainischen Kunst in ihrer Entwicklung ge-

T'ang-Epoche Tonstatuette, gelblich glasiert. Grabfund (Höhe 57 cm)
Besitz der Kunsthandlung Hugo Meyl, München

wesen. Anfangs »wissenschaftliches Museum für Kunstgewerbe« oder abgekürzt das Kiewer Museum, das Nationalmuseum, »Erstes Staatsmuseum in Kiew« und seit 1924 besitzt es den Namen: Ukrainisches Historisches Schewtschenko-Museum in Kiew. Das Museum hat derzeit gegen 100 000 Exponate. Zur Zeit des Jubiläums eröffnete das Museum eine Ausstellung ukrainischer Malerei des 17. bis 20. Jahrhunderts. R. Zaklynskyj

BREMEN

Das Focke-Museum in Bremen berichtet in einer umfangreichen Jahresschrift (erschienen im

Kommissions-Verlag Gustav Winters Buchhandlung, Franz Quelle Nachf., Bremen) über die Tätigkeit und die Erwerbungen des Museums in den letzten beiden Jahren. Die Erwerbungen betreffen bremische Malerei und Plastik, deutsches Kunstgewerbe und deutsche Volkskunst. Die bedeutendste Erwerbung ist ein um 1300 entstandenes frühgotisches Kruzifixus aus Eichenholz, der aus dem Gebiet zwischen Niederweser und Niederelbe stammt, einem Gebiet, das an gleich qualitätvollen Stücken sehr arm ist, was den Wert der Erwerbung erhöht. s

JUBILÄUMSSCHRIFTEN DEUTSCHER MUSEEN

Das von dem unvergeßlichen Justus Brinkmann gegründete Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, das 1927 auf ein 50jähriges Bestehen zurückblicken konnte, berichtet, wenn auch etwas verspätet, in einem stattlichen und ausgezeichnet illustrierten Bande über seine 50jährige segensreiche Tätigkeit. Einleitend schildert Max Sauerlandt, der jetzige Direktor des Museums, die Entwicklung des Museums von seinen bescheidenen Anfängen bis zu seiner heutigen, durch Raumnot zu wenig gewürdigten Größe. Den Hauptteil des Buches nehmen die sehr zahlreichen Neuerwerbungen aus den Jahren 1919—1927, d. h. seit Beginn seiner direktorialen Tätigkeit, ein. Trotz der für deutsche Museen überaus ungünstigen Zeitverhältnisse konnte Sauerlandt die Sammlungen um Werke hohen Ranges von der Antike bis zur Gegenwart bereichern und Abteilungen, die bisher vernachlässigt waren, ergänzen.

Auf eine ebenfalls 50jährige Tätigkeit kann das Thaulow-Museum in Kiel, dem das Schleswig-Holsteinische Jahrbuch 1928/1929 gewidmet ist, zurückblicken. Das Thaulow-Museum, das der bodenständigen norddeutschen Kunst gewidmet ist und zu den hervorragendsten Provinzmuseen zählt, erfüllt, wie der vorliegende Band des Jahrbuchs erweist, seine Aufgabe aufs beste. Kunst und Kunstgewerbe Schleswig-Holsteins werden wohl nirgends besser repräsentiert als hier. Die Abbildungen bringen eine kluge Auswahl des Besten aus dem Besitz des Museums. h

MITTEILUNGEN DES FLORENTINER INSTITUTES

Die Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, die 1919 ihr Erscheinen eingestellt hatten, werden von neuem herausgegeben (im Dr. Benno Filser-Verlag, Augsburg). Sie sind der unmittelbare Ausdruck für das wissenschaftliche Leben des Institutes und zugleich ein Sammelpunkt deutscher Forschung für die Geschichte der italienischen Kunst. Das jüngst erschienene erste Heft der neuen Folge enthält Beiträge über die Geschichte und Rekonstruktion eines verschollenen Brunnenwerkes des Bartolommeo Ammanati von Friedrich Kriegbaum, der in einigen Skulpturen im Giardino Boboli und im Hofe des Bargello Teile dieses Brunnens wiedererkannt hat und über einige Halbedelsteingefäße aus dem Besitz des Lorenzo il Magnifico im Palazzo Pitti von Walter Holzhausen. Anschließend daran wird über die Sitzungen des Institutes in den Jahren 1926 bis 1928 berichtet. h

EINE NEUE WIENER KUNSTZEITSCHRIFT

Unter dem Titel »Österreichische Kunst«, der bereits einmal einer kurzlebigen jungen Wiener Kunstzeitschrift beigelegt wurde, ist eine neue Monatsschrift ins Leben gerufen worden, die vom »Zentralverband bildender Künstler in Österreich« herausgegeben wird. Das erste Heft enthält Aufsätze über Wiegele (Ch. Strobl), W. Thöny, Kurt Pfister), die französischen Bronzen der Modernen Galerie (B. Grimschitz), Barwig (F. Ottmann), J. Hoffmann (M. Eisler), somit zum großen Teil Arbeiten über auch vom Ausland anerkannte Kunst. Jedenfalls läßt die Wahl der Mitarbeiter hoffen, daß das Blut ein gutes Durchschnittsniveau wahren wird, wenngleich die örtliche und scheinbar auch, nach dem ersten Heft zu schließen, zeitliche Begrenztheit des Inhaltes dem Interesse an der Zeitschrift und damit auch ihrer Verbreitung abträglich sein dürfte. P.-N.

EIN NEUAUFGETAUCHTER ALTAR MEISTER BERTRAMS

Auf der bedeutendsten Londoner Herbstversteigerung bei Sotheby wurde ein altdeutscher Flügelaltar, der im Kataloge der kölnischen Schule zugewiesen wurde, von den Berliner Kunsthändlern Hinrichsen und Perls erworben. Das sehr umfängliche Altarwerk, das auf der Mitteltafel und den Innenseiten der Flügel sechzehn Szenen aus der Passion Christi zeigt, während die Außenflügel links eine Darstellung der Verkündigung, rechts eine Krönung Mariae wiedergeben, ist als ein Werk des Meisters Bertram wiedererkannt worden, an dessen Hochaltar aus der Petrikirche in Hamburg, jetzt in der Kunsthalle, es sich stilistisch eng anlehnt. Zum Unterschied zu den Holzskulpturen des Mittelschreins des Petrialtars ist das wiederaufgefundene Werk vollständig gemalt und in allen Teilen gut erhalten.

Wie wir aus zuverlässiger Quelle erfahren, ist der Altar weder zersägt, noch an die Hamburger Kunsthalle verkauft worden. Alle Gerüchte, die etwas über einen Verkauf oder eine Zerstörung des Altars wissen wollen, sind demnach unzutreffend. Nach wie vor befindet sich der Altar in unversehrtem Zustand in Berlin. s

Spanisch. 1396

Predella zu dem Altarwerk der Familie Ayala
(Samml. Charles Deering.) Art Institute of Chicago

AUSSTELLUNGEN UND NEUERWERBUNGEN DER AMERIKANISCHEN MUSEEN[1]

VON FRANK E. W. FREUND

Vor einiger Zeit riet Dr. Valentiner seinen amerikanischen Museumskollegen, sie sollten ein größeres Gewicht auf umfassende Leihausstellungen alter wie moderner Meister legen, weil durch sie das allgemeine Kunstinteresse in den betreffenden Städten und die Sammelfreudigkeit unter den immer noch an Zahl sehr dünn gesäten Sammlern Amerikas erheblich gefördert werde. Er selber ist mit einer Reihe solcher Ausstellungen vorbildlich vorangegangen, und hat sich dabei zum Teil ausschließlich auf den Kunstbesitz Detroiter Sammler gestützt. So veranstaltete er in seinem Detroiter Institute eine viel beachtete Ausstellung französischer Gotik, zu der ihm der New Yorker Kunsthandel eine Reihe hervorragender Werke, Wandteppiche, Skulpturen usw. zur Verfügung stellen konnte. Eine andere der Detroiter Ausstellungen galt dem Werk des van Dyck. Vorbildlich war der illustrierte Katalog zu dieser Ausstellung, der auch eine umfassende Liste der in Amerika sich befindenden Gemälde des Künstlers enthielt und schon deshalb von bleibendem Wert ist. Auch in anderen Städten hat es während des letzten Jahres solche Ausstellungen gegeben und von diesen seien einige noch nachträglich kurz erwähnt.

In Chicago, wo man eine gewaltige Weltausstellung vorbereitet, für deren groß gedachte Kunstabteilung Direktor Harshe in Europa bestes Material gesammelt hat, gab es vor allem eine Ausstelung venezianischer Kunst, die von mehreren der Chicagoer Großsammler mit erstklassigen Werken beschickt worden war. Erwähnt seien nur die seinerzeit in Detroit ausgestellt gewesene Version der Tizianischen »Danae«, die jetzt der Howard Spaulding-Sammlung angehört, ferner die zwar unvollendete, aber technisch wie künstlerisch hochbedeutsame »Madonna mit Heiligen« des Paolo Veronese, die vor einiger Zeit von der van Diemen-Galerie nach Amerika gebracht worden war, und vier Gemälde des Magnasco, drei davon aus der reichhaltigen mit feinstem Verständnis angelegten Sammlung des Mr. Charles H. Worcester, darunter ein hl. Hieronymus, während das vierte dem Chicagoer Sammler Martin A. Ryerson, dem besonderen Mäzen des Kunstinstitutes gehört. Ob diese Bilder den Beginn eines

[1] Die diesen Aufsatz begleitenden Illustrationen sollen im Bilde einen Begriff von den Neuerwerbungen einiger der hier behandelten Museen geben und sind zu diesem Zweck von den betreffenden Museen freundlichst zur Verfügung gestellt worden. Es sind insgesamt 25 Abbildungen, die sich auf mehrere Hefte verteilen werden.

Spanisch. 1396 — Linker Flügel des Altarwerkes der Familie Ayala. (Obere Hälfte)
Art Institute of Chicago

Spanisch. 1396 — Rechter Flügel des Altarwerkes der Familie Ayala. (Untere Hälfte)
Art Institute of Chicago

Spanisch. 1396 — Mittelstück des Altarwerkes der Familie Ayala
Art Institute of Chicago

Interesses an italienischer Barockkunst anzeigen, ist schwer zu entscheiden. — Dann gab es in Chicago noch eine erlesene allgemeine Ausstellung alter Meister, zum Teil aus Chicagoer Privatbesitz, in der u. a. Max Epstein seine wunderbare »Madonna mit Kind und anbetendem Engel« von Botticelli vorführte. Sonst waren noch zu sehen eine »Madonna mit Engeln« von Gerard David, farbig im Cicerone 1928, Heft 24, reproduziert und ebenda von Max J. Friedländer beschrieben, ein Porträt von Jean Clouet, ein »Trinker« von Frans Hals, einige deutsche »Primitive« aus der Sammlung Worcester, darunter Cranachs große »Kreuzigung« und von Hans Maler zu Schwaz eine »Kreuztragung« und noch vieles Andere von Bedeutung. Schließlich sei noch die Chicagoer Ausstellung von Bildnissen berühmter Frauen und Männer ihres anziehenden Themas wegen erwähnt.

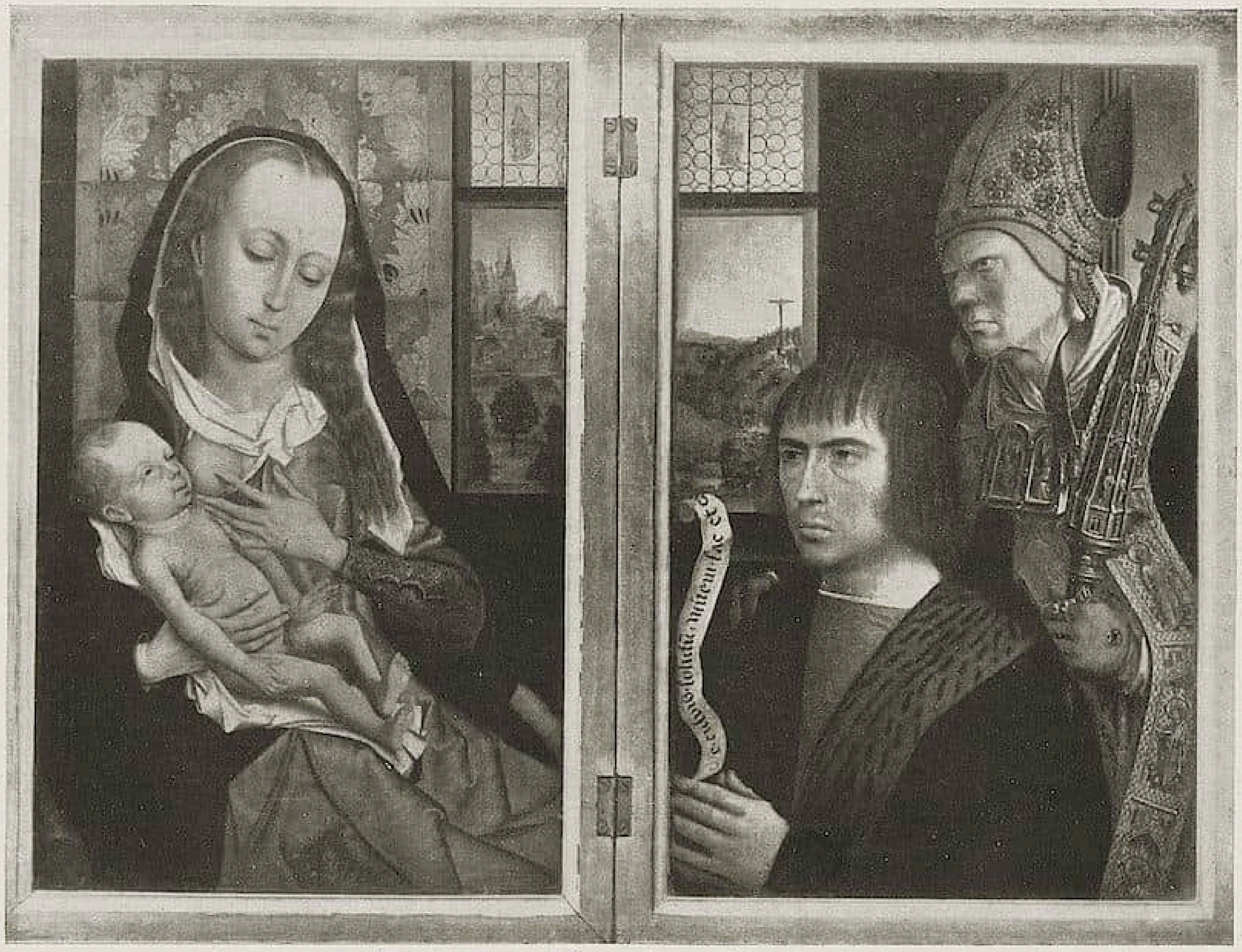
Die Hauptausstellung des Jahres im New Yorker Metropolitan Museum war, ein Zeichen der Zeit, dem modernen Kunstgewerbe, der »Kunst des Hauses« gewidmet. Diese über mehrere Monate sich hinziehende Schau mit ihren Zimmermodellen in lebensgroßen Ausschnitten wird unzweifelhaft einen gewaltigen und weitreichenden

Toulouse-Lautrec — Au moulin rouge
Art Institute of Chicago

Einfluß auf die Wohnungskultur in Amerika ausüben. Man hatte die Ausführung einer Anzahl bekannter Architekten und Innenarchitekten überlassen, von denen jeder einen eigenen Raum in allen seinen Einzelheiten entwarf. Vor Jahren schon hatte der jüngst verstorbene Direktor des Newarker Museums, John Cotton Dana, ein Kunstpionier dieses Landes, wie es keinen zweiten gegeben, das Kunstgewerbe sozusagen museumsreif gemacht, als er, noch vor dem Kriege, eine von Osthaus für ihn zusammengestellte deutsche Kunstgewerbe-Wanderausstellung durch amerikanische Städte auf die Reise schickte. Dann war es wiederum Dana gewesen, der als erster nach dem Kriege deutschem Kunstgewerbe ein temporäres Heim in seinem Newarker Museum gewährte und dadurch den Anstoß zur hiesigen modernen Bewegung auf diesem Gebiete gab. Dann kamen Ausstellungen in einigen der New Yorker Warenhäuser und nun krönt diese Ausstellung im Metropolitan Museum das Ganze.

Von besonderen Veranstaltungen dürfen die im Cambridger Fogg Museum der Harvard Universität, die im Baltimore Museum, im Wadsworth Athenäum zu Hartford und im Cleveland Museum nicht vergessen werden. Die letzte umfaßte so ziemlich alle künstlerischen Gebiete: Malerei, Bildhauerei, Elfenbein- und Holzschnitzerei, Weberei, Emailarbeiten, Silber- und Goldschmiedewerke. Nur höchste Qualität wurde gezeigt, und man hatte sich u. a. auch die Beihilfe des internationalen Kunsthandels gesichert. Diese von Mr. Milliken arrangierte Ausstellung dürfte gute Früchte tragen. U. a. waren fünf spätgotische Wandteppiche zu sehen, darunter zwei von van Orley entworfene; ferner das bedeutende Stavelot-Emailletriptychon des Mr. Pierpont Morgan aus dem 12. Jahrhundert. Die Ausstellung im Wadsworth Athenäum, das erst vor kurzem aus tiefem Schlaf erwacht ist und es sich nun zur Aufgabe

Benvenuto di Giovanni — Thronende Madonna mit Kind
Cambridge, Fogg Museum



Rogier van der Weyden. Madonna und Kind — Gerard David. Bischof und Stifter
Cambridge, Fogg Museum

Sassetta

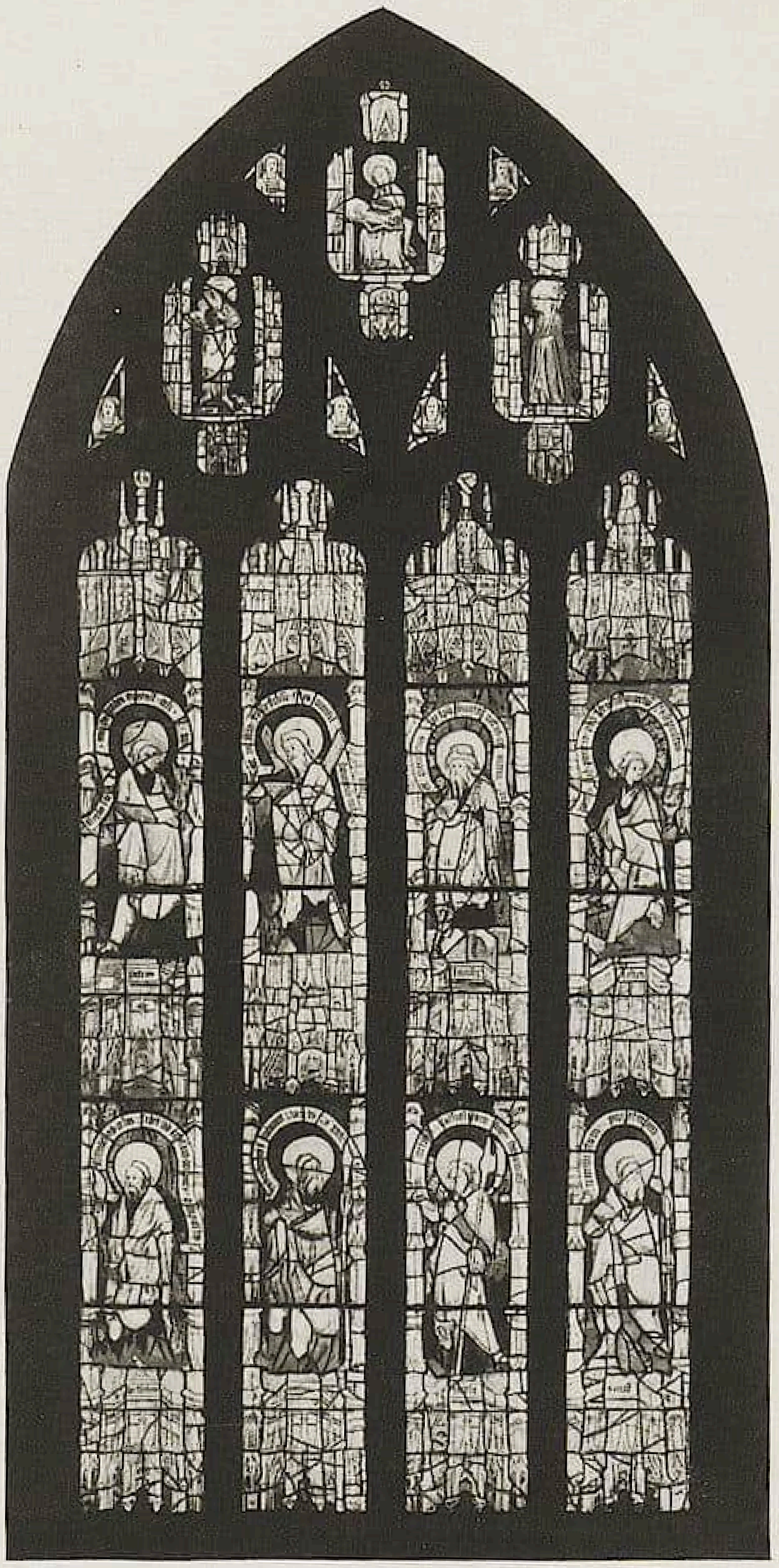
Christus in der Vorhölle
Cambridge, Fogg Museum

gemacht hat, jährlich wenigstens ein Werk von superber Qualität seinen Schätzen hinzuzufügen, war der hier sehr beliebten Kunst des französischen 18. Jahrhunderts gewidmet. Von Largillière und Watteau bis zu David waren vornehmlich Gemälde und Handzeichnungen von Bedeutung zu sehen. In Baltimore, dessen neues Museum ja bisher nur recht geringe eigene Bestände aufweist, veranstaltete man eine Sonderausstellung von Meisterwerken aus dem Besitz des umsichtigen Sammlers Jacob Epstein, die vielleicht einmal dem Museum als Erbe zufallen werden. Man sah dabei z. B. Raffaels Bildnis der Amelia Pia de Montefeltro; ein Herrenbildnis von Tizian, einen Senator von Tintoretto, Hans Holbeins »Jakob von Hertzenstein«, van Dycks »Rinaldo und Armida«, das Bildnis einer jungen Frau von Frans Hals, ein Rembrandtsches Männerporträt, einen Goya und mehrere englische Bildnisse: eine typische Sammlung ersten Ranges eines heutigen amerikanischen Millionärs und Kunstfreundes, der das Beste vom Besten so ziemlich aller Schulen um sich zu versammeln wünscht.

Die bei weitem wichtigste, weil programmatische Ausstellung im Museum der Harvard Universität, dem Fogg Museum, dessen neues Gebäude als ein Muster für ein zugleich wissenschaftliches wie künstlerisches Institut angesprochen werden darf und das in gewissem Sinne ein Universitätsseminar höchster Potenz zur Ausbildung von Museumsleitern, Sammlern und Kunstgelehrten darstellt und als solches schon jetzt eine entscheidende Rolle im Kunstleben der Vereinigten Staaten zu spielen beginnt, war in der Hauptsache den modernen Franzosen gewidmet. Durch sie wurden u. a. auch im ultrakonservativen Boston Matisse, Picasso und die übrigen »Rebellen« sozusagen

Matteo di Giovanni

Heiliger Hieronymus
Cambridge, Fogg Museum



Englisch. 1435 (John de la Chambre, Père?)
Glasfenster aus der Privatkapelle von Hampton Court,
Herefordshire, England — Boston, Museum

salonfähig gemacht. Sie wurden klugerweise in einer Entwicklungskette, die das ganze 19. Jahrhundert umfaßte, vorgeführt und erregten weit über Boston und Cambridge hinaus gewaltiges Aufsehen. Die Mode wird sich ihrer nun noch mehr als bisher bemächtigen und ihre Preise werden noch höher steigen. Auch Toledo führte moderne Franzosen vor, und Dr. Valentiner brachte einige als Neuerwerbungen für Detroit von seiner vorjährigen Reise mit.

Dem Fogg Museum eifern zwei andere Universitätsmuseen und Kunstinstitute nach. Dies sind Yale und Princeton. Das erstere hat nun auch ein neues Gebäude, in dem die berühmte Jarves-Sammlung italienischer Primitiver das Zentrum einnimmt. Der New York University, die das Studium der Kunstgeschichte ganz besonders ernst nimmt und dafür auch Kurse in Europa abhält, ist seit einiger Zeit ein »Museum

Französisch-flämisch. 1480—83 Penelope. Wandteppichfragment
Boston, Museum

lebender Kunst« angegliedert worden, in dem Werke zeitgenössischer Künstler ständig zu sehen sind. In diesem Zusammenhang sei auch des Museums des Smith College in Northampton gedacht, das diesmal einen ganz hervorragenden Courbet »La Toilette de la Mariée« seiner Sammlung einverleibt hat, worüber das von ihm herausgegebene Bulletin (Nr. 10) ausführlich berichtet.

Zwei Vorkommnisse stellten alles übrige in den Schatten, soweit das New Yorker Metropolitan Museum in Betracht kommt: einmal die Erbschaft der ganz hervorragenden Mrs. Havemeyer-Sammlung, für die ein besonderer Flügel errichtet werden soll; sodann die endliche Auszahlung der Summe, die der Zeitungsmagnat F. A. Munsey dem Museum 1925 hinterlassen hatte. Damals hoffte man auf fast 40 Millionen Dollars, nun sind es nur etwas über 17 Millionen geworden, deren Zinsen dem Ankaufsfond des Museums aber eine recht ansehnliche Summe garantieren. Unter den wichtigsten Neuerwerbungen dieses Museums seien angeführt: Ein herrliches Marmorrelief, die Kreuzabnahme darstellend, von Jean Goujon, ehemals bei J. Seligmann-Paris; die Büste

Caffieris und ein von Mr. John D. Rockefeller jr. gestiftetes spanisches Grabdenkmal aus dem 14. Jahrhundert, das in den »Cloisters«, einer entzückenden, im Norden der Stadt gelegenen Dependance des Museums, zur Aufstellung gelangt ist. Vergessen darf auch nicht werden der »Senff Corot«, der endlich Corot nun auch als Figurenmaler im Museum vertritt, und zwar auf das glücklichste.

Ca. 3000 v. Chr. Industalsiegel
Boston, Museum

Das sich in seinem neuen Prachtgebäude ausdehnende Pennsylvania Museum in Philadelphia, welches sich einen Stab von zehn Experten auf verschiedenen Gebieten zugelegt hat, eröffnete im Laufe des Jahres eine Reihe neuer »period rooms« (Zimmer in den verschiedenen Stilen), u. a. einen deutschen Renaissancesaal, einen frühholländischen, einen aus Venedig und einen aus der Zeit Louis XVI. Ferner erwarb es eine katalonische Klosterfassade und ein burgundisches Portal und eine ganze Sammlung altchinesischer Gemälde, die Prof. Simkovitch zusammengebracht hat.

Das Bostoner Museum eröffnete einen den dekorativen Künsten gewidmeten, vorzüglich und lichtvoll angelegten neuen Flügel, dessen Aufstellung als mustergültig gelten darf. Von Neuerwerbungen seien angeführt ein hervorragender Wandteppich des 16. Jahrhunderts aus Knole, Schwarzweiß-Blätter aus der Sammlung des früheren Königs von Sachsen und Gemälde von Lely und Raeburn sowie Werke des ostasiatischen Kunstkreises, der ja im Bostoner Museum von je mit besonderer Liebe und größtem Verständnis gepflegt worden ist. Zu verachten war auch nicht eine Millionenschenkung seitens des verstorbenen Mr. G. N. Black, bestehend aus Bargeld und verschiedenen Kunstgegenständen.

Auch das Chicagoer Institute erhielt eine Erbschaft in barem Gelde von seiten der verstorbenen Mrs. Julius Rosenwald, die es vor noch nicht langer Zeit dem Institute ermöglicht hatte, einen Teil der umfassenden deutschen Glassammlung Mühsam zu erwerben. Die große Summe Geldes aber, die Direktor Harshe seinerzeit für unbedingt nötig erklärte, um Chicagos Rang innerhalb der »großen« Museen aufrecht zu erhalten, ist immer noch nicht gefunden worden. Unter den vielfachen Neuerwerbungen seien nur erwähnt Toulouse-Lautrecs »Table au Moulin Rouge« und eine deutsche Steinfigur Christi aus dem 13. Jahrhundert, die von Mr. Ch. H. Worcester gestiftet wurde.

(Schluß folgt.)

5. Jahrh. v. Chr. (Dexamenos zugeschrieben)
Rennpferd. Gemme Boston, Museum

Le Corbusier — Loucheur. 1929. Ansicht der Doppelwohnhäuser

LE CORBUSIER UND DAS NEUE BAUEN

VON S. GIEDION

Das Gebiet des neuen Bauens ist viel weiter, anonymer und das Einzelpersönliche überragend, als daß ein einziger Name damit identifiziert werden könnte. Das liegt in der ganzen Zielsetzung der Bewegung, die heute genau umschrieben werden kann. Einmal: In den Baumethoden, den Übergang vom handwerklichen zum industriellen Produktionsprozeß durchzuführen und durchzusetzen. Dann aber: An Stelle der Fassadenarchitektur jeder Prägung, die heute wie im 19. Jahrhundert mit Hilfe behördlich-ästhetischer Forderungen die Funktion des Hauses erstickt, biologische Forderungen zu setzen.

Industrieller Produktionsprozeß und weitgehende Rücksichtnahme auf die menschlichen Bedürfnisse zeigen an, daß das neue Bauen nur durch kollektive Verknüpfung verschiedenster Disziplinen möglich sein wird. Tatsächlich ist die Bewegung durchaus nicht in einer einzigen Hand, sondern wird von den verschiedensten Seiten her angefaßt. Wir werden noch darauf zurückkommen, wie diese Verteilung geschieht.

Wenn der Name Le Corbusier allmählich in das allgemeine Bewußtsein eingesickert ist, so dürfte es Zeit zur Nachprüfung sein: Worin besteht eigentlich seine Leistung?

Das großzügig, fast verschwenderisch, mit Bildmaterial ausgestattete Werk, das kürzlich im Verlag Girsberger-Zürich erschienen ist, gibt Gelegenheit zur Nachprüfung[1]. Es scheint mir das Verdienst dieser Veröffentlichung zu sein, daß vielfach unbekanntes Material — vom Entwurf einer Kunstgewerbeschule 1910 bis zu dem Raum mit Standardmöbeln Salon d'automne 1929 — das bisherige Bild ergänzt.

Als mir Corbusier, der gerade von Rußland kam, von dem Plan des Verlegers und den beiden Architekten erzählte, fragte ich ihn, ob er sich schon ein Mausoleum setzen lassen wolle. Heute sehe ich, daß die Zusammenstellung in Verbindung mit der menschlich ergreifenden Einleitung Corbusiers ein unentbehrliches Zeitdokument geworden ist.

Es ist tatsächlich kein Mausoleum, es ist eine Teilabrechnung, eine vorläufige Bilanz. Eine ungeheuere Lebendigkeit bricht aus den 600 Abbildungen hervor. Von neuem

[1] Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Ihr Werk gesammelt und herausgegeben von O. Stonorow und W. Boesiger Verlag Dr. H. Girsberger, Zürich 1930. 324 Seiten. 600 Abbildungen.

ist man erstaunt über die Sicherheit der Problemstellung, die Konsequenz der Entwicklung. Wenn man bedenkt, daß in kaum mehr als einem Jahrfünft die Siedlung Pessac, die Kampagne um den Völkerbund, der Centrosoyus (Moskau), und — um nur die wichtigsten zu nennen — die Häuser La Roche-Jeanneret (Auteuil), Cook (Boulogne s/Seine), De Monzie (Garches), Ville D'Avray fallen und dazu noch die literarische und malerische Arbeit Corbusiers rechnet, so begreift man kaum, wie die Kraft eines einzelnen dazu ausreicht. Allerdings darf man nicht vergessen, daß Corbusier 35 Jahre alt wurde, bis er zum kontinuierlichen Bauen kam (Haus in Vaucresson). Das Werk ist langsam gereift. Das Leben sorgte dafür, daß er es von unten her kennen lernte. Dazu kam, daß er zur rechten Zeit an den einzigen gelangte, der ihm wirklich ein Lehrer sein konnte: Auguste Perret. Allerdings darf man auch die zurückhaltend stumme Mitarbeit Pierre Jeannerets nicht vergessen. Die Arbeiten sind, bei aller Präponderanz Corbusiers, gemeinsam entstanden, so daß die beiden Namen ein Kollektivum bilden.

Man hat, durchaus mit Berechtigung, Corbusier vorgeworfen, daß er im Grunde nur für reiche Leute baue. Sieht man die neue Veröffentlichung daraufhin an, so wird man beobachten, daß zu Beginn Siedlungen, Wohnungen für das Existenzminimum stehen. Zu einer Zeit, in der man in Deutschland durchaus noch unsicher suchte, entwarf Le Corbusier als Siedlungseinheit ein einfaches Skelett aus Eisenbeton, das nur Decken nnd Treppen trug (die sog. Häuser Domino 1914 und 15), das wirklich im Kern die ganze Entwicklung Corbusiers enthielt. Diese einfache Zeichnung ist vielleicht der genialste Griff, den Corbusier getan hat. Immer wieder folgen Siedlungen für Arbeiter, für Handwerker, für Künstler. Nichts ist davon zur Ausführung gekommen, außer nach vielen Jahren (1925/26) Pessac. Der Wiederaufbau der zerstörten Gebiete vollzog sich bekanntlich außerhalb der architektonischen Entwicklung. Die französischen Behörden, die auf dem Gebiete des Ingenieurbaus (Grands travaux) heute noch die kühnsten Lösungen verwirklichen, stehen vorläufig dem Gebiet des Wohnbaus fremd gegenüber. Sogar das Loi Loucheur, dessen ausgezeichnete Problemstellung (Wohnungen für 35000 franz. Francs) man begeistert begrüßt hatte, droht leider immer mehr als Unternehmertrick zu enden.

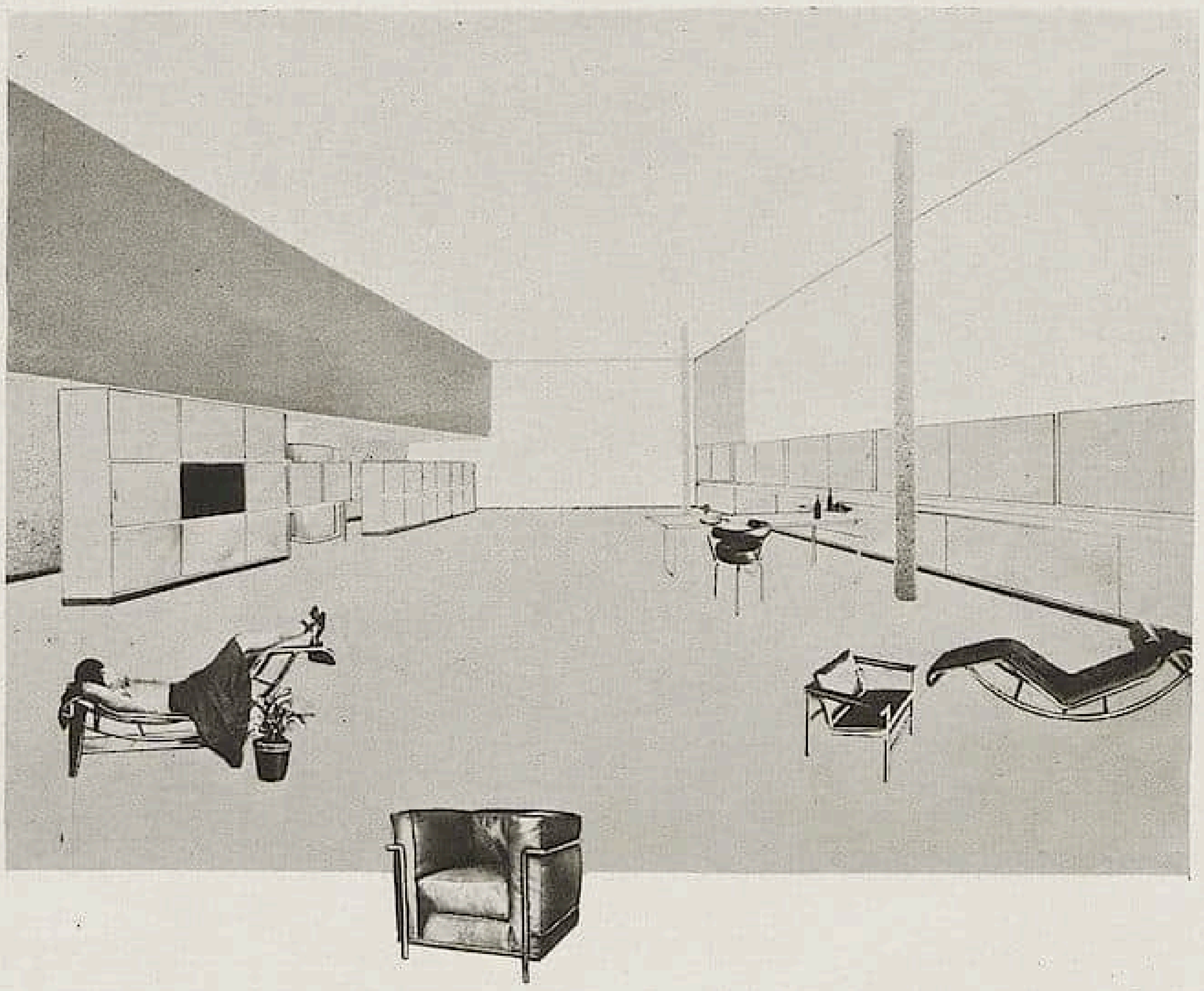
Mit den Behörden ist also vorläufig nicht zu rechnen, aber es gibt immerhin in Frankreich reiche Leute — vor allem unter den dort ansässigen Amerikanern und Schweizern — die Instinkt genug besitzen, sich Häuser errichten zu lassen, die unserer Zeit entsprechen. So ist es zu verstehen, daß Corbusier seine Villen baute, fast jedes Haus stellt das Problem weiter und unabhängiger. Wir sind an anderer Stelle darauf eingegangen. Hier ist es nicht möglich.

*

KONSTRUKTION ALS GRUNDLAGE

»Architecture signifie pour moi, agir par construction spirituelle«, sagt Le Corbusier in der Einleitung des Werkes, »Architektur bedeutet für mich geistige Auswertung der Konstruktion«. Wie vieles der französischen Formulierung, scheint uns auch dieser für Corbusier grundlegende Satz nicht direkt übersetzbar. (Leider verfügt die Übersetzung, aber auch manchmal, wo es möglich gewesen wäre, nicht über die nötige Klarheit.)

Corbusier geht nicht von einer Verbesserung oder »Veredelung« der Form aus. Man glaubte nach 1900 durch ein Abkratzen der Ornamente und eine Verbesserung des durch den Mißbrauch der Maschine elend herabgekommenen Handwerks auch die Gesundung der Architektur zu erreichen. Dieses Kompromiß mit der handwerklichen Kultur schuf: das Kunstgewerbe, Art decorative. Es war eine gesunde Zwischenstufe. Der Werkbund hatte eine reinigende Funktion. Allerdings führte der Nachdruck, den



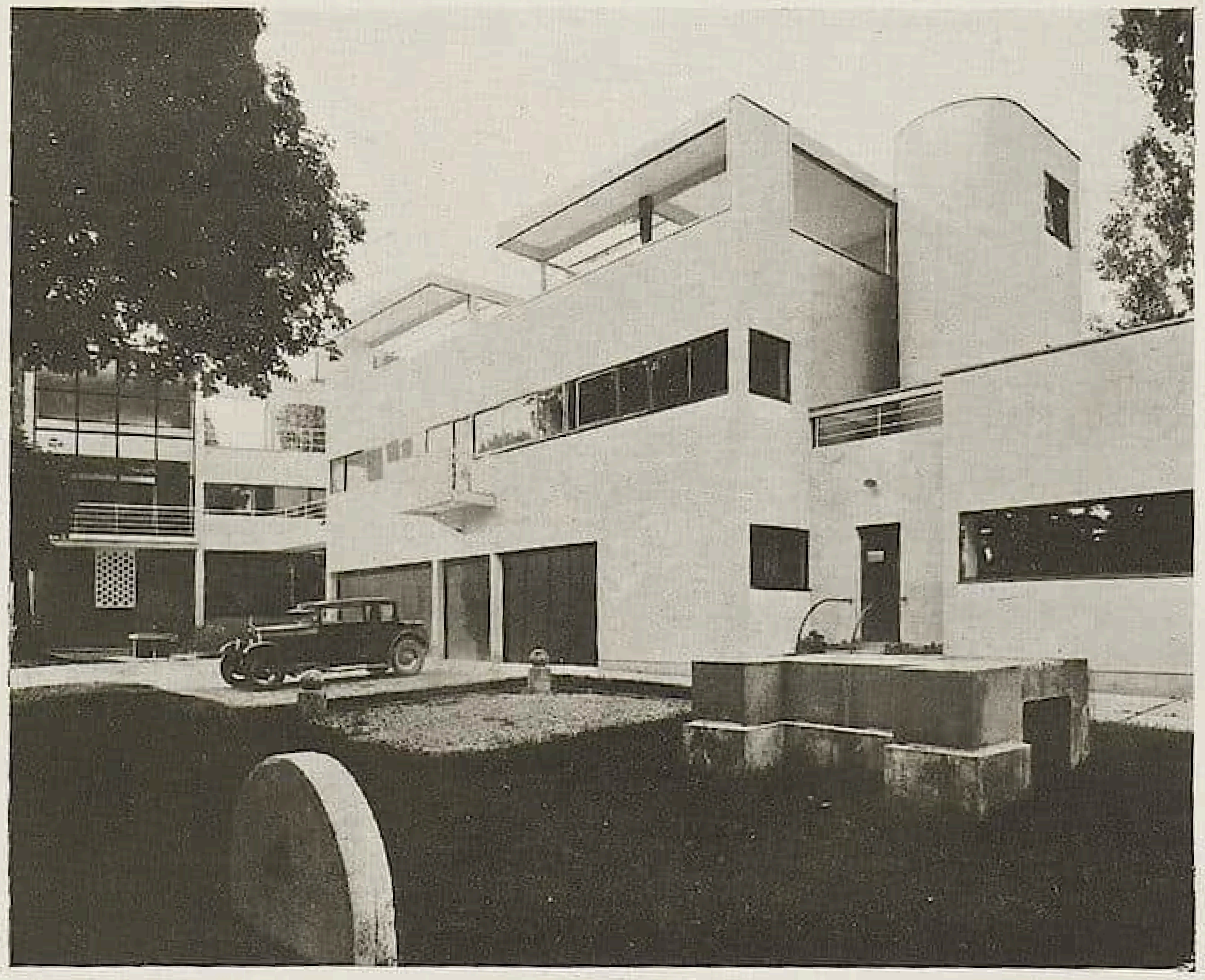
Stand für den »Salon d'Automne« 1929. Er wird die gesamten im Augenblick durch die Industrie in Frankreich zur Verfügung stehenden Standard-Kästen und Möbel enthalten   Entwürfe von Le Corbusier, Pierre Jeanneret und Mme. Perriand

man auf die Form legte, anstatt auf den Produktionsvorgang, bald in eine Sackgasse. Die schwierige Lage, in die der Werkbund allmählich gelangt, erklärt sich aus dem Zwiespalt, der notwendig zwischen der ursprünglich kunstgewerblichen Richtung — die die Mehrzahl seiner Mitglieder vertritt — und der Erkenntnis der Leiter liegt, die seit langem sehen, daß das Kunstgewerbe nicht lebensfähig ist.

Corbusier ordnet sich mit seiner Definition: »Agir par construction spirituelle« der vornehmsten französischen Tradition ein von Henri Labrouste, Tony Garnier bis zu Auguste Perret. Wir können unsere schon früher geäußerte Auffassung an Händen des neuen Werkes bestätigen: Wie keiner vor ihm, vermochte Corbusier das von der Wissenschaft überantwortete Skelett von Eisenbeton zum Klingen zu bringen. Wir meinen nicht seine Formgebungen. Wir meinen die Fähigkeit, mit der er die Konstruktion, das Gerüst in neue Wohnfunktion umzudeuten wußte. Die Umdeutung der hageren Konstruktion aus Eisenbeton in die durch Zeit und Willen geforderte Neugestaltung der Wohnung nennen wir das eigentlich Produktive an der Corbusierischen Leistung.

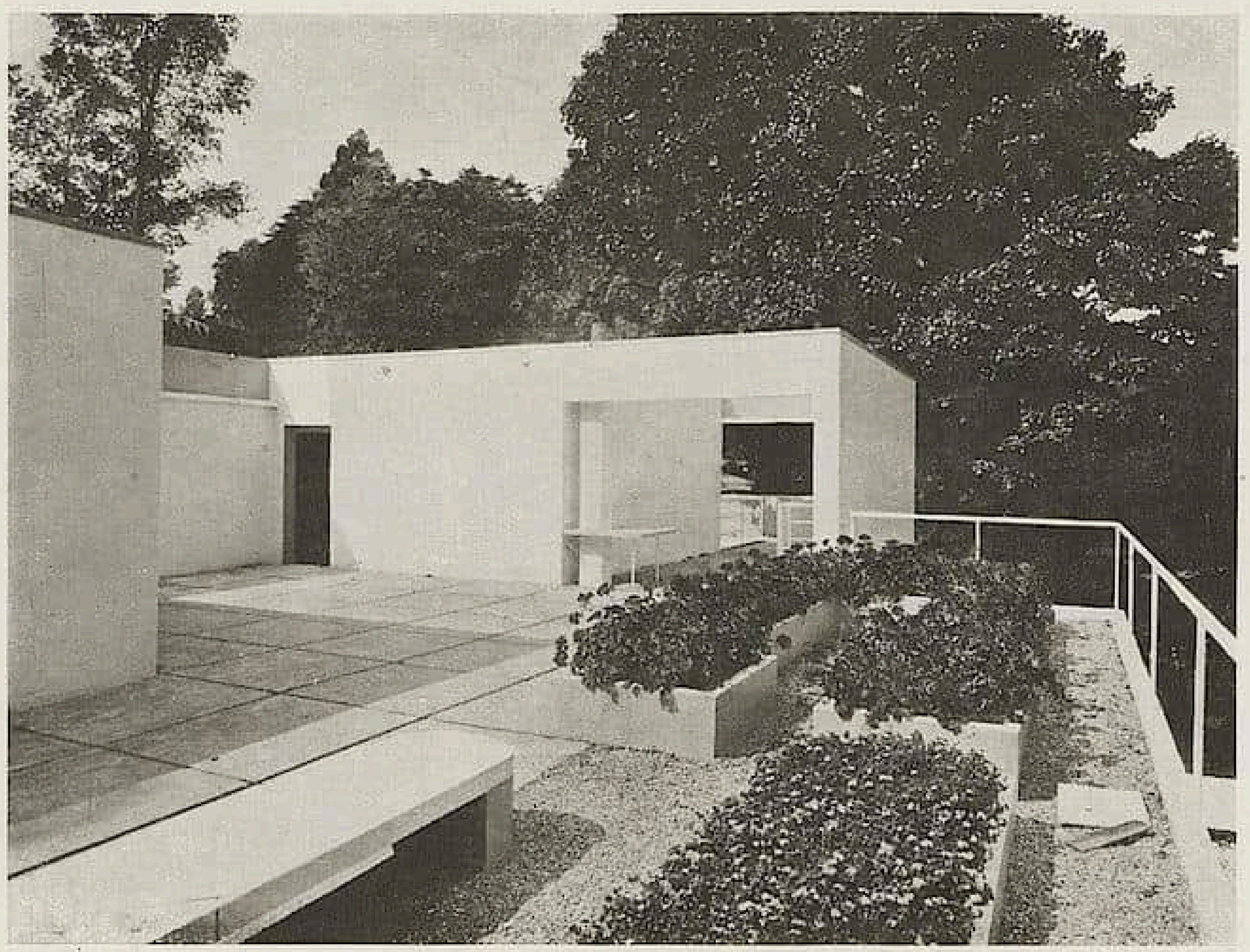
Der Eisenbeton mag überwunden werden. Corbusier selbst verwendet für die jetzt zum erstenmal veröffentlichten Häuser, Typ Loucheur, fertig montierbare eiserne Stützen. Das Entscheidende ist, daß von Anfang an mit den handwerklich geschichteten Mauern gebrochen wird, die unsere Häuser zu ekelhaften Gefängnissen machen. Nicht die Formverbesserung ist das Entscheidende, sondern die Konstruktionsmethode. Sie erst gibt die Möglichkeit zu einer Neugestaltung des Hauses.

Es ist unsere Überzeugung, daß neugeschaffene Konstruktionsmöglichkeiten nicht nur durch »Rechnung« entstehen, sondern ebensosehr durch Intuition. Sie stehen in einem, wenn auch schwer nachweisbaren inneren Zusammenhang mit dem Gestaltungs-



Le Corbusier Villa d'Avray. 1928/29. Ansicht des Neubaues

willen der Zeit, die sie hervorgebracht hat. Der Skelettbau, der an Stelle der tragenden Wände ein Gerüst setzt, gibt die Möglichkeit einer bisher unbekannten Lichtzufuhr. Was die Riegelbauten der Spätgotik, die Wohnhäuser Lloyd Wrights angetönt hatten, verwirklicht der sinngemäß gestaltete Skelettbau. Merkwürdig, wie in einem gegebenen Zeitpunkt die Forderungen der Biologie und der Konstruktion zusammenfallen.
Das Fenster erhält eine Wichtigkeit wie kaum zuvor. Ohne weiteres können bei Skelettkonstruktionen breite — je nach der Stellung der Stützen — auch die ganze Fassade horizontal durchschießende Öffnungen entstehen. Gleichzeitig erkannte man: Wir haben für diesen Fall noch gar keine brauchbaren Fensterkonstruktionen. Die üblichen Flügelfenster beruhen auf ganz anderen Voraussetzungen. Sie können im besten Fall Notbehilf sein. Die vertikalen Schiebefenster, wie sie Holland, England, Amerika verwenden, gleichgültig ob sie nach oben zu verschieben oder zu versenken sind, gehen gleichfalls mit dem Prinzip des Einzelfensters, wie es durch die Ziegel- oder Haussteinmauer bedingt ist, zusammen. Aus dem Sinn der neuen Hauskonstruktion entwickelt Corbusier das horizontale Schiebefenster, das sich entsprechend der entstehenden Wandöffnungen verschieben läßt. Sogar in der kritischen Behandlung, die die Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen der Weißenhofsiedlung Stuttgart 1927 zuteil werden läßt, hebt sie unter den Konstruktionen, die sich bewährt haben, die Schiebefenster Corbusiers als einzige hervor (S. 154). Es scheint uns außer Zweifel zu stehen, daß die ganze Entwicklung nach dem horizontal verschiebbaren Fenster tendiert. Allerdings die Industrie hat den Architekten bis jetzt im Stich gelassen. Sie hat viel nachzuholen.
Bekanntlich geht die Forderung heute noch weiter: Große Bureau- und Warenhäuser überhaupt ohne Fenster zu machen. Doppelte Glaswände, die ein Luftstrom je nach Bedürfnis erwärmt oder kühlt. Corbusier verwirklicht das augenblicklich in einer Pariser Fabrik und im Centrosoyus (Moskau) werden Versuche gemacht.



Le Corbusier Villa d'Avray. 1928/29. Dachgarten

Zur Umdeutung der Skelettkonstruktion in neue Wohnfunktionen gehört auch die konsequente Ausbildung des Daches als Wohnfunktion und die Ausnützung des Raumes unter den freidurchgehenden Stützen im Erdgeschoß. Schließlich noch die ganze Auflockerung des starr und ungefügt überlieferten Hauskubus, wie es Corbusier mit fast experimenteller Übersteigerung in der Villa De Monzie (Garches) versucht hat. Diese Sprengung des üblichen Fassadentyps, die Auflockerung des starren Hausgefüges verlangte mehr als alles andere größte architektonische Visionskraft.
Es zeigt sich, daß die Erkenntnisse dieses Architektenwerkes nicht individuell beschränkt sind, sondern allmählich anonym von der allgemeinen Entwicklung absorbiert werden.
Man wirft Corbusier gerade von seiten des Nachwuchses vor, daß er rein ästhetisch gestalte. Ehe wir darauf eingehen, fragen wir, in welchem Generationszusammenhang Corbusier steht.

DIE DREI GENERATIONEN

Der jüngste Kampf im Abschnitt des neuen Bauens läßt sich in drei Perioden teilen: Um 1900 die Vorkämpfer. Die Generation der heute ungefähr Sechzigjährigen, Lloyd Wright, Auguste Perret, Peter Behrens, Adolf Loos, Tony Garnier. Sie waren meistens ganz einsame Einzelerscheinungen in ihren Ländern. Häufig behandelte man sie als Querköpfe, die dem üblichen Architekturbetrieb nicht gefährlich werden konnten. Sie haben die erste Reinigung vollzogen. Aufgewachsen im 19. Jahrhundert, trugen sie notwendigerweise auch seinen Kern in sich. Die Romanen neigten zur französischen Klassik. In Garnier wie in Perret lebt ein Stück Glauben an die Ewigkeit der Akademie. Bei Peter Behrens oder bei Lloyd Wright wird das romantische Jugenderlebnis, je älter sie werden, desto stärker.
Die Kämpfer: Es ist die Generation der Leute um 40, Gropius, Oud, Corbusier. Sie haben die Bresche, die die Vorgänger geschlagen haben, entschieden erweitert. Sie standen nicht mehr so vereinzelt da, aber der Widerstand, der gegen sie auftrat, war entsprechend umfassender, denn man sah sie bereits als gefährlich an. Sie störten

Le Corbusier — Villa in Garches. 1927. Die Gartenseite

empfindlich die Ruhe der Akademie und des geschäftsmäßigen Architekturbetriebes. Ob Oud in der Stille des Rotterdamschen Wohnungswesens kämpfte, ob Corbusier durch die hundertköpfige Akademie, die alle Mittel der Intrige, Politik, Protektion zur Verfügung hat, um die Frucht seiner Arbeit (Völkerbund) gebracht wurde, oder ob Gropius in seiner Bauhaustätigkeit bis aufs Blut gehetzt wurde, das alles sind nur Erscheinungen des gleichen Widerstandes. Es scheint uns, als ob die Kämpfergeneration, die der Bewegung zum Durchbruch half, die schwerste Arbeit geleistet hat. Es genügte nicht, Pläne zu zeichnen und sich zurückzuziehen, sondern es war durchaus Erfordernis, zugleich Agitator in irgendeiner Form zu sein. Es ist keiner in dieser Generation, den man nicht mit den demagogischesten Mitteln zu erledigen trachtete. Es ist nicht gelungen, denn im Grunde ist der positiv Wollende immer stärker als der hinter dem Wagen Herkläffende. Aber es hat natürlich Kräfte gekostet.

Die dritte Generation: Zum ruhigen Arbeiten, ohne Manifest, ohne Agitation, kommen erst die heute Dreißigjährigen. Gewiß wird es noch einige Zeit dauern, bis an allen Orten die Behörden begriffen haben, was heute Erfordernis ist. Man wird auch weiterhin versuchen, sei es durch die Zusammensetzung der Preisgerichte, sei es durch ästhetische Verordnungen, die Entwicklung zu erschweren. Der Nachwuchs weiß genau, daß die Zeit für ihn arbeitet. Die eigentliche Kämpfergeneration hat den Weg frei gemacht. Der Zustrom kommt von allen Seiten, er hat die breite Masse erreicht. Es regt sich bis in die Behörden, und die Zeichner in den Bureaus der Haussteinarchitekten werden unwillig.

Während die Führer der vorigen Generation fast durchgängig die Schulen flohen, haben die meisten Vertreter der Jungen den geordneten Studiengang der technischen Hochschule hinter sich — allerdings stand z. B. in Zürich bereits ein Lehrer wie Karl Moser zur Verfügung — die Bewegung wird in kurzer Zeit den Gang einer selbstverständlichen Entwicklung annehmen.

Einer der Führer, Mart Stam, noch nicht dreißigjährig, steht bereits — noch dazu im Ausland — im regulären Baubetrieb. Es hätte für einen 29jährigen Corbusier wohl kein Hochbauamt gegeben, das für ihn eingestanden wäre.

Die sogenannte Kämpfergeneration ist im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts aufgewachsen. Für sie ist weder der Begriff der Akademie noch der der Romantik ein Jugendkomplex. Diese Dinge waren bereits überwunden. Übriggeblieben war davon eine gewisse Hinneigung zu formaler Haltung. Sie äußert sich etwa bei Oud im Glauben an eine ewige Klassik, bei Gropius in einer Neigung zum Repräsentativen, bei Corbusier in einer Hinneigung zum Ästhetischen.

Die Jungen scheinen auch diesen Rest des 19. Jahrhunderts überwunden zu haben. Sie brauchen nicht viel nach Ästhetik zu fragen, es genügt ihnen der Segen, der in der wirtschaftlichen Einordnung liegt. Allerdings besteht die Gefahr eines engen oder hochmütigen Zurückziehens auf das Plänezeichnen und einer Überschätzung der Funktion der Architektur.

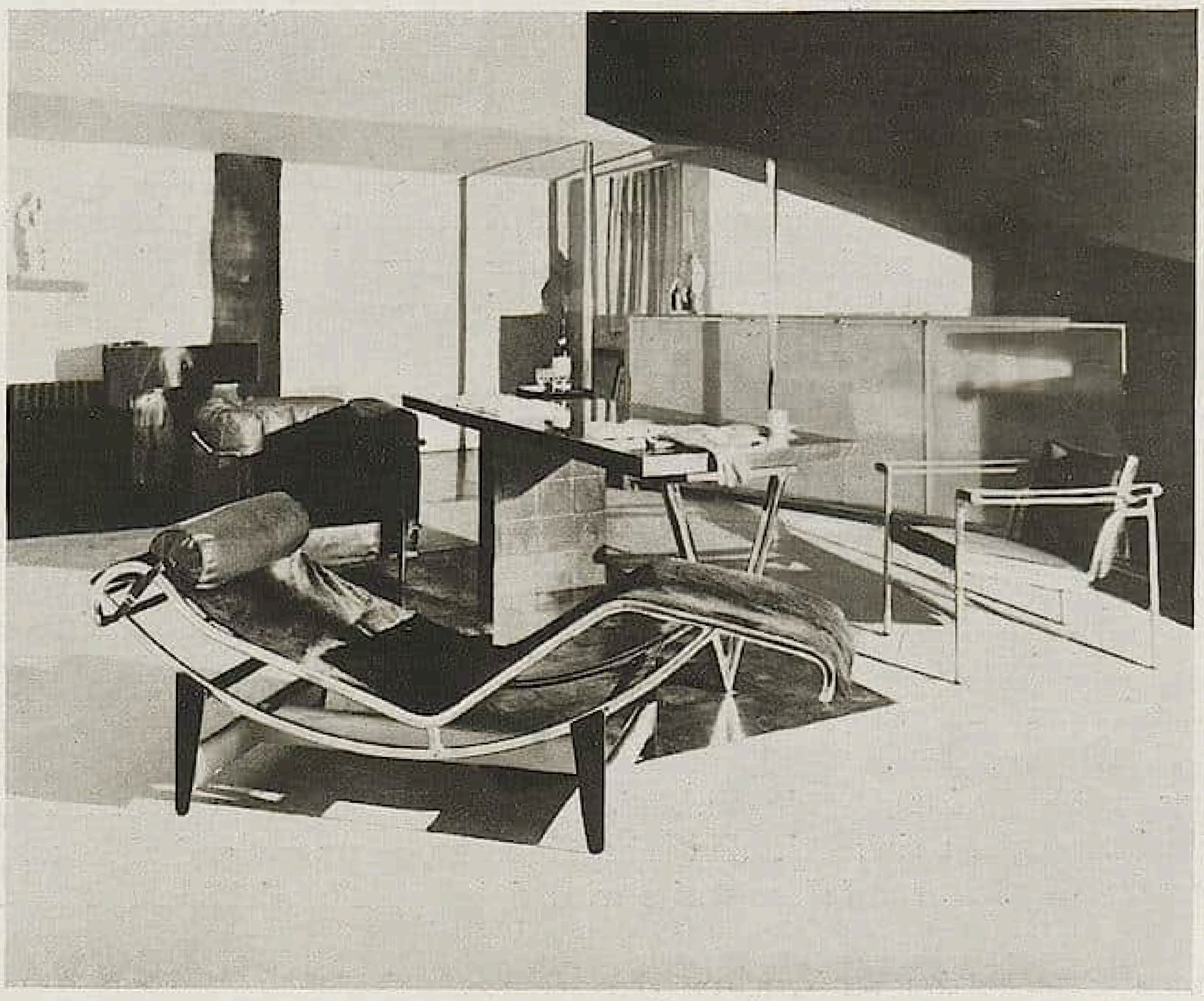
Corbusier und andere haben vor ihnen gezeigt, wie man das Haus auf eine neue konstruktive Basis bringt, die sich mit den biologischen Forderungen trifft. Nun gilt es, diese biologischen Forderungen nach allen Richtungen hin auszuforschen und ihnen bauliche Gestalt zu geben.

Bedingung dafür scheint allerdings zu sein, daß diese Generation nicht im Fachlichen stecken bleibt, sondern sich mit den lebendigen Äußerungen auf allen anderen Gebieten verschneidet. Nur auf diese Weise wird sie ihre Rolle wirklich ausfüllen können.

*

Nach diesen Voraussetzungen ist es möglich, kurz die Frage der Ästhetik im Corbusierschen Werk zu berühren, gegen die der Nachwuchs Sturm läuft. Man versteht die

Furcht vor Ästhetik. Wie um 1900 das Gespenst der Stile die Entwicklung hemmte, so hemmen heute unbestimmte und dilettantische ästhetische Verordnungen oder Wünsche der Bauherren die gesunde Entwicklung. Nach wie vor tyrannisiert die Fassade.
Selbstverständlich wird sich auch eine neue Ästhetik bilden, aber man wird kein Aufhebens mit ihr machen, vor allem aber wird man sich hüten, sie isoliert herauszuschälen. Sie ist untrennbar mit allen übrigen Funktionen verwachsen.
Der Einfluß der Form ist selbstverständlich beim Haus ebenso spürbar wie bei jedem Auto. Aber was an äußeren Gestaltungsmitteln notwendig war, hat die Kämpfergeneration bereits erobert. Sie sind vorhanden. Der Nachwuchs braucht nicht weiter Aufhebens zu machen. »Junge Generationen kommen; sie steigen dir ungeniert auf die Schultern, und ohne dem Sprungbrett zu danken, hissen sie das Banner höher.« (Corbusier, Einleitung.)
Wir haben uns früher schon gegen die Proportionsstudien gewandt, die Corbusier bei seinen Häusern liebt. Er nennt sie »Tracé régulateur«. Die Bearbeiter des vorliegenden Werkes übersetzen »Ordnungsregler«, Hildebrandt übersetzt sie mit »Aufrißregler«. Diese Proportionsstudien scheinen uns schon deshalb nicht entscheidend zu sein, da der Blick heute gar nicht mehr die einzelne Fassade umschreibt, sondern das Hausganze. Corbusier selbst hat den ungehobelten Hausblock genial gelockert, und wir glauben, ein Blick von einem seiner Dächer in die Durchdringungen von Innen- und Außenraum, die er schafft, ist auch »ästhetisch« bezeichnender als die Frontansicht seiner Häuser. Aber jeder von uns trägt die Schlacken seiner Generation mit sich herum. Je klarer man zu diesen Dingen Stellung nimmt, um so mehr hat man die Pflicht, zu betonen, daß über diesen Einzelheiten die grundlegende Funktion des Corbusierschen Werkes nicht vergessen wird, denn es ist unlösbar mit den Fundamenten unserer Zeit verbunden.



Le Corbusier — Ein Wohnraum im Hause La Roche

Marie Laurencin — Landschaft
(Sammlung Vömel-Suermondt, Düsseldorf)
Aus der Ausstellung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

RUNDSCHAU

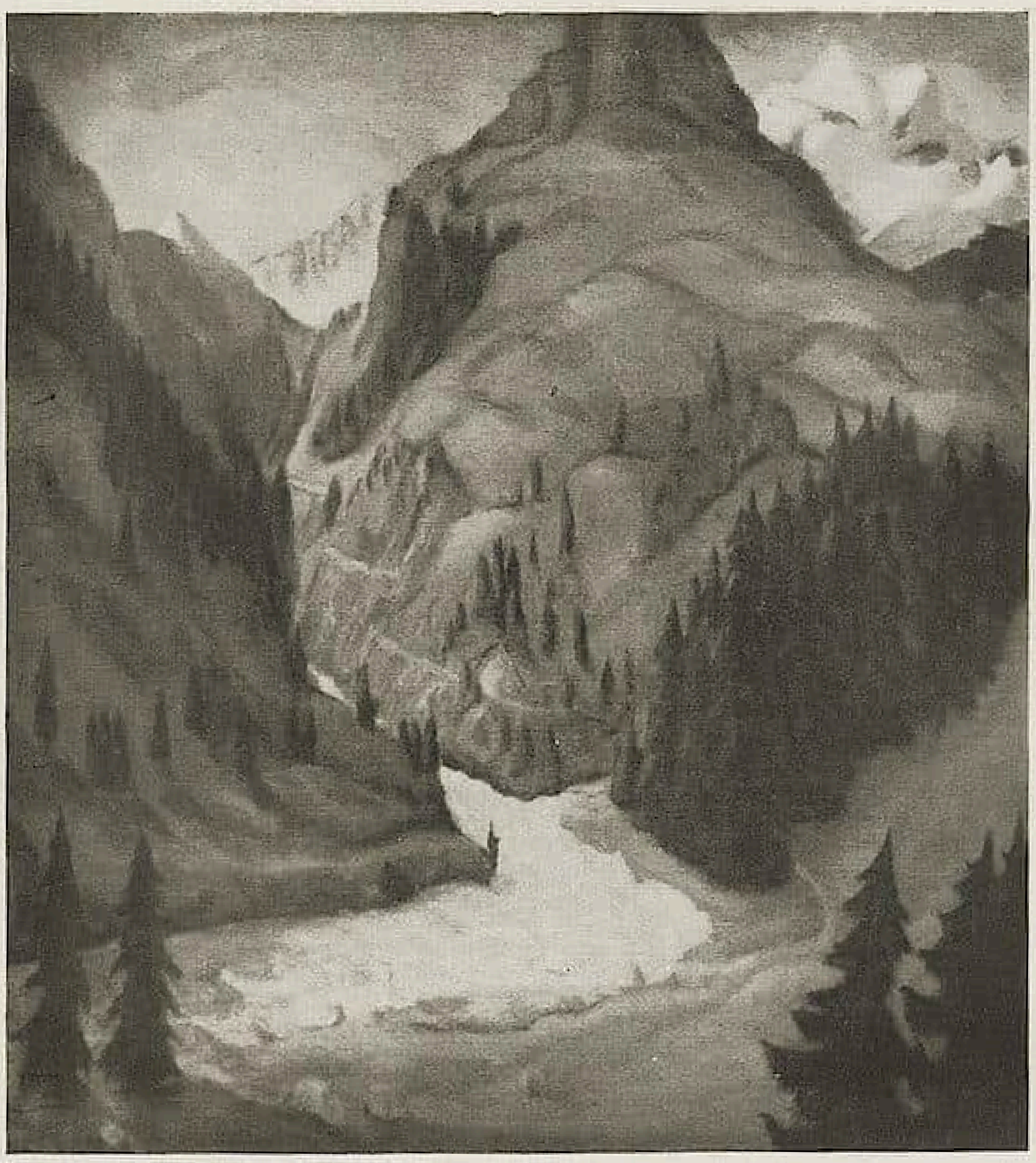
BERLINER AUSSTELLUNGEN

Kalifala Sidibé / Erna Pinner / Heinrich Ehmsen / Altrussen / Zille / Galerie Möller / Kupferstichkabinett

Unter dem Vielen, das die Galerie Flechtheim diesmal ausbreitet, erfreut am ausgiebigsten das buntlebendig-unmittelbare Bildermalen des Sudan-Negers Kalifala Sidibé (Abbildungen in Heft 2). Man hat ihn in Paris mit größerem Hallo als nötig entdeckt, — wir müssen das nicht mitmachen und dürfen uns doch entzücken lassen von einem unbefangenen Hinschildern seiner Umgebung in Fest und Tagewerk, von naiv erzählten Jagdabenteuern und anmutigen Idyllen des häuslichen Bezirkes, von der natürlichen Poesie und dem frischen Farbensinn atelierferner Darstellungen. Wie er seine großen Kattunstücke heiter mit Figuren füllt, Tiere und Menschen bukolisch-freundlich mischt, die Flächen mit würzig leuchtenden Tuschen sprenkelt, das tut dem Europäerauge äußerst wohl. Überraschend der Abstand von jeder starren Primitivität. Sidibé steht unserer Bauernmalerei näher als dem Geiste der religiösen Negerskulptur. Daneben haben es die zarten, kultivierten Tuschblätter nicht ganz leicht, die Erna Pinner von ihrer Afrikareise heimgebracht hat. Aber es wäre unrecht, nicht ihres unaufdringlichen menschlichen Gehaltes gewahr zu werden. Es ist in diesen behutsamen Aufnahmen von Suaheli-Mädchen und Kikuju-Frauen viel sanftes Zagen, Drolligkeit, tierhafte Stille halberwachter Naturwesen eingefangen und nicht ohne aquarellistische Delikatesse ausgesagt.

Heinrich Ehmsen zeigt sich mit einer großen Reihe von Aquarellen und Pastellen in der Kunstkammer M. Wasservogel, licht kolorierten Blättern, die ganz reizend aus dem Zoo erzählen, von Kindern, Clowns und Anglern, von Zeitungsausträgern und Hafenarbeitern. Man ist aufs freudigste überrascht, Ehmsen so glücklich verwandelt, zu einem sehr liebenswürdigen Humor der Beobachtung und zärtlich-spöttischem Charme graublauer und lilarosarötlicher Töne entspannt zu finden. Nicht alles sitzt noch recht im Bilde, aber die witzige Leichtigkeit, die farbige Grazie entzückt. Wie schön, daß dieser so lange sehr ehrlich und aufgerührt sich Mühende und immer doch bisher von seinen Zielen Zurückgewiesene nun offenbar seiner wirklichen Gaben inne geworden und auf seinen Weg gelangt ist!

Eine beträchtliche Anzahl emigrierter russischer Maler hat sich zu gemeinsamer Ausstellung in einer leeren Mietswohnung (Tauentzienstr. 10) zusammengefunden. Der erste Eindruck ist schlimm: kratzend bunter, subaltern-virtuoser Naturalismus drängt sich vor, fade Tierstücke von Vissotsky, »sonniges« Bauernkinder-Genre von Bogdanoff-Belsky und noch Ärgeres. Die Beiträge der auch hierzulande Bekannten wie Ilja Repin oder Somoff heben kaum das Niveau. Dann aber stößt



Erich Heckel — Fluß zwischen Bergen. 1925

Aus der Ausstellung der Galerie Ferdinand Möller, Berlin

man in dem jungen Glückmann auf einen höchst subtilen Aktmaler, der in durchaus nicht alltäglicher Art graublondes Fleisch seidig und zart zu formen weiß. Landschaften von Schuchaieff, einem räumigen Sehen verdankt und in opaken Tönen und Schattungen vornehmen Klang entwickelnd, manche der von hüpfenden Buntlichtern durchblitzten Boulevard-Impressionen von Korowin, der ruhigen, gepflegten Arbeiten Masjutins setzen sich durch. Und ein Saal mit vielerlei Entwürfen zum Theater gewährt im Ausschütten spielfreudiger Einfälle und Ausstattungslaunen das mannigfachste Vergnügen. Hier allein kommt der kindliche Groteskhumor, der spezifische phantastische Schmucksinn Rußlands zum Durchbruch. Besonders schlagend die witzigen Dekorationsskizzen Dobuzinskis, die Bühnenbilder von Benois, die geistreich formulierten, bis ins minutiöse Detail durchrhythmisierten Figurinen von Tschechonin.

Heinrich Zilles Werk, seit Jahren immer und immer wieder vorgeführt, besteht durchaus diese scharfe Probe. Nun in der Modernen Galerie Wertheim besonders stark mit vielen berühmt gewordenen Blättern, mit andeutenden Notizen und Vollpastellen, mit den selteneren Radierungen aufgezeigt, erweist es sich immun gegen Überdruß. Gerade die humorfernen Zeichnungen, die Skizze einer leeren Dachkammer etwa, hingeworfene Umrisse von ein paar Arbeiterfrauen, fesseln nachhaltig. Jede Wiederbegegnung erneuert und steigert das Erlebnis.

Die Galerie Ferdinand Möller nimmt sich unverdrossen der von ihr seit jeher betreuten Meister des Expressionismus an. Eine Sammelausstellung hat vor allem von Kirchner, Heckel und Feininger Vollgültiges zu bieten (Abb.).

Die moderne Abteilung des Kupferstichkabinetts legt in einer ansehnlichen Sonderausstellung Rechenschaft ab von ihrer Ankaufstätigkeit im letzten Jahre. Der Zuwachs ist beträchtlich, dem Umfange wie dem Wertgehalte nach. Man gewinnt den Eindruck, daß hier kein wesentlicher Gesichtspunkt unberücksichtigt geblieben ist und sowohl den rein bibliothekarischen Erfordernissen der Vervollständigung wie den Interessen der Schaffensförderung in beispielhafter Weise genügt wurde. Eine Arbeit, in aller Stille geübt, die den Dank der Öffentlichkeit in hohem Maße verdient hat. Graphik nämlich findet zur Zeit viel weniger Beachtung, als es den Leistungen gebührte und gerade heute die kunstwirtschaftlichen Umstände nahelegen. Daß wenigstens eine staatliche Samm-

Erich Heckel — Nordseedünen

Aus der Ausstellung der Galerie Ferdinand Möller, Berlin

lung dieses Gebiet des Gegenwartsschaffens tätig pflegt, ist besonders anzuerkennen. Eben darum möchten wir demnächst dies reiche Sammelergebnis eines Jahres hier gründlicher betrachten und zum Ausgangspunkt eines Blickes auf den Graphiker-Nachwuchs nehmen. Wolfradt

FRANKFURTER KUNSTSCHAU

Im Kunstverein zwei Kollektivausstellungen: Georg Grosz mit neuen Bildern, Aquarellen, Zeichnungen: Menschen auf der Jagd nach Geld, Macht, Lust: Schädel, die flach von tierischer Dummheit sind, Unterlippe und Kinn schwer von protziger Selbstigkeit, Augen stur vor Gier. Aggressive, treffsichere Zeitkritik gegen den Staat und die kapitalistische Gesellschaft von Heute; Kunst, die Haß scheint, aber aus der Tiefe einer nach Gerechtigkeit durstenden Menschenseele geboren ist und fast seherisch wirkt.

Eine begabte, junge Frankfurterin, Rosi Lilienfeld, tiefster Gegensatz: ganz nach innen gerichtet, von mimosenhaft scheuer Weiblichkeit. Sie weiß von einer Welt, die hinter den Träumen liegt, »ahndungshaft«. So entstanden Landschaften, Bildnissen, graphische Zyklen zu eigenen, literarischen Gesichten, zu Dostojewski, Gottfried Keller, Edgar Allan Poe und Martin Buber. Manchmal sichtbar das Seltenste bei Frauenkunst: Humor.

Sascha Schwabacher

AUSSTELLUNGEN IN KÖLN

Kubin im Kunstverein / André Lhote bei Dr. Becker-Newman / Levy bei Abels / Rembrandt im Kupferstichkabinett

Der Kunstverein brachte die bisher größte Ausstellung von Alfred Kubin zusammen. Die Kubinsche Welt hat Umfang genug, um den Umfang solcher Schau zu rechtfertigen. Am fesselndsten, weil weniger bekannt, vielleicht aber auch, weil das Abstrakte uns heute wieder mehr bedeutet, sind für manchen die graphischen Anfänge Kubins um den Jahrhundertbeginn. Die Veranstaltungen des Kunstvereins sollten niemals unter das Niveau der gegenwärtigen sinken. Gern sähen wir in seinen Räumen einmal das Beste vereinigt, was der Kölner Sammler an Zeichnungen und Aquarellen aus jungem und jüngstem Schaffen besitzt. Wird es die Räume füllen?

Bei Dr. Becker-Newman traf André Lhote aus Paris ein. Die Arbeiten dieses — wenn man ein Schlagwort will — Kubisten sind in Deutschland noch nicht gezeigt worden. Lhote sieht seine Objekte zuerst als reine Natur; die räumlich-

Auguste Renoir — Coco beim Spiel

Aus der Ausstellung deutscher und französischer Malerei des 19. Jahrhunderts in Düsseldorf

flächige Zerlegung und Bildgestaltung ist zumeist ein vom ersten streng abgrenzbarer zweiter Akt des künstlerischen Arbeitsvorgangs. Zuweilen bleibt es beim ersten Akt, und es kommt dann zwar zu keiner Form im Sinne der eigentlichen Zielsetzung des Künstlers, aber zu Unmittelbarkeiten voll konzentrierter innerer Bewegung. Wo Eingebung und schrittweiser kubischer Aufbau unter dem Zwang der einen nachhaltigen Erschütterung sich vollziehen, werden Dinge wie das kleine Fußballbild und das Bild einer stehenden Frau, bei denen es keinen Abfall ins Dekorative gibt, wie etwa bei dem liegenden Akt einer Negerin, oder ein Erstarren im Trocknen und Harten, wie bei einer der großen Hafenlandschaften. Im kleinen Format leistet Lhote durchweg sein Reifstes. Vor der großen Fläche befällt ihn leicht Ängstlichkeit, und in dem großen Bild der gelagerten Frauenakte am Strand, wo er wirklich frei und furchtlos Element an Element sich steigern läßt, verhindert ihn eine Süßigkeit, die nur durch die französische »Malkultur« zum gerade noch knapp Erträglichen gemildert wird, an der Erfüllung. Entschließt man sich, innerhalb der Arbeit André Lhotes liebevoll zu wählen, so bleibt Schätzenswertes genug, das uns dem Künstler verbindet.

Auf neue Gemälde Rudolf Levys in der Kunsthandlung Abels wies der Cicerone schon hin. Abels denkt für die nächste Zeit an eine Franz Marc-Ausstellung; ein erfreulicher Plan.

Das Kupferstichkabinett des Wallraf-Richartz-Museums entnahm Radierungen Rembrandts seinen viel Geheimnis bergenden Schränken. Es liegt dem Direktor Dr. Buchner sehr daran, den Veranstaltungen des Kupferstichkabinetts die Lebendigkeit der Vorkriegszeit zurückzugewinnen; erleichtern würde ihm dies die Wiederherstellung der ursprünglichen Raumverhältnisse des Kabinetts, zum mindesten aber die Entfernung des vorderen Büroeinbaus. Im übrigen kann eine wirkliche Hebung der allgemeinen Teilnahme am Kunstgut der städtischen Galerien und Privatunternehmungen nur erzielt werden durch ihr engeres Zusammenrücken im Stadtraum. Die Verpflanzung des Kunstvereins aus der Domumgebung in die Neustadt war doch wohl ein Fehler, ebenso wie der Beschluß, das Schnütgen-Museum nach Deutz zu verlegen, wo es für die meisten noch weniger bequem zu erreichen ist als bisher. Man kann dem Kunstfreund diese Zersplitterung seiner meist kostbaren Zeit nicht zumuten. Museumsviertel, Kunsthandelsviertel, Universitäts- und Bibliotheksviertel und der altkölnische Kirchenbezirk — das alles müßte sich anziehen und sinn-

gemäß durchdringen. Aber was man hier unter »Innerer Stadterweiterung« versteht, ist katastrophal. Jatho

PARIS

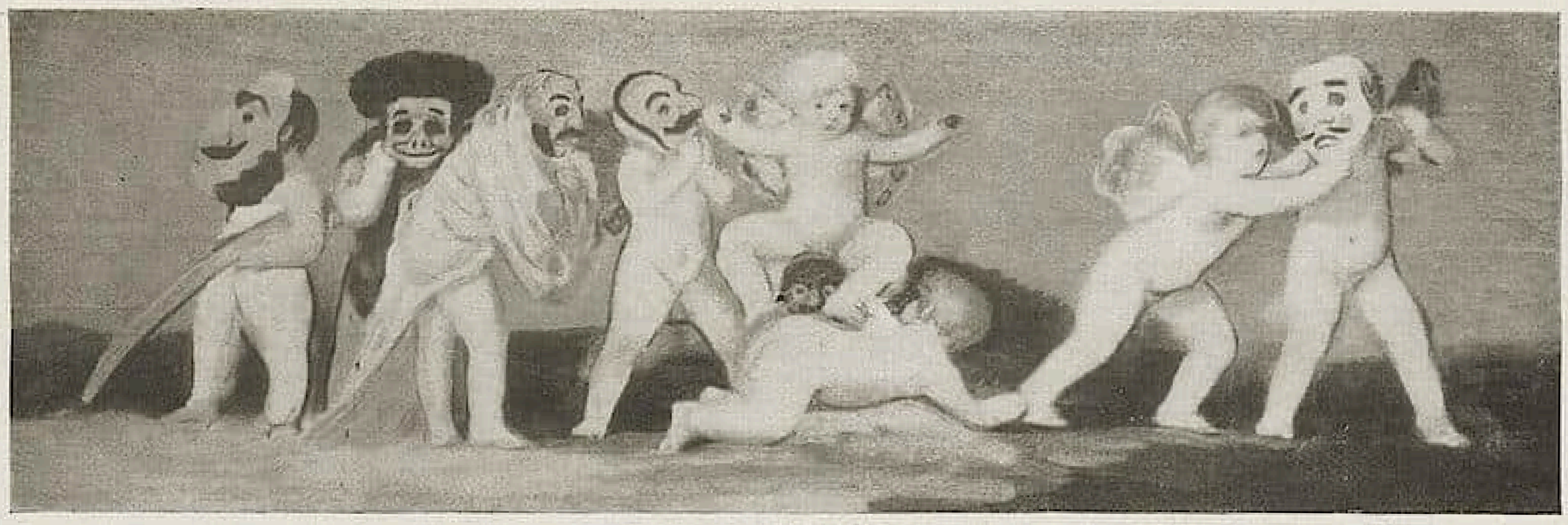
Für einige Zeit hat der Louvre eine Zusammenstellung des berühmten Aixer Triptychons bewirkt, dessen Haupttafel — die Verkündigung — sonst in St. Madeleine in Aix steht, während sich der rechte Flügel mit dem Jeremias im Museum der alten Kunst in Brüssel, der linke, der in zwei ungleichen Teilen wagerecht getrennt wurde, teils in der Sammlung Herbert Cook, Richmond (Essaias), teils im Rijks-Museum in Amsterdam (Stilleben) befinden. Eine solche Zusammenstellung fand übrigens schon im Jahre 1923 (mit der Ausnahme des Amsterdamer Stückes) in der großen Ausstellung der belgischen Kunst in Paris statt. Lehrreich ist sie natürlich, aber künstlerisch will eine befriedigende Wirkung nicht recht entstehen. Denn der Zustand der verschiedenen Teile ist sehr ungleich. Die Haupttafel hat wahrscheinlich am meisten gelitten. Das Gold des Kleides der Jungfrau Maria ist sehr — und vielleicht unheilbar — gedunkelt. Der Brüsseler Flügel ist kräftig gereinigt worden. Der Flügel der Sammlung Cook scheint dagegen sehr gut erhalten zu sein, leidet aber wiederum unter dem alten Firnis. Über dieses stattliche Werk, dessen Bedeutung von allen Kennern der altniederländischen Malerei anerkannt wird und dessen Ursprung sehr umstritten ist, kann in einem so engen Rahmen nicht eingehend gesprochen werden. Die sicheren Daten, die man besitzt, sind folgende: Das Triptychon ist zwischen 1442 und 1451 in dem Kreis des Königs René, wohl für die Familie de Mailli, deren Wappen auf einem Glasfenster der dargestellten Kirche zu sehen sind, entstanden. Ob der Maler ein Franzose oder ein Vlame war, ist nicht feststellbar. Zweifellos zeigt das Werk starke Verwandtschaft mit Arbeiten aus der Voreyckschen Schule in Dijon.

Im Théâtre Pigalle ist der Chardin-Ausstellung eine Schau von Werken Cézannes gefolgt, die wohl die bedeutendste sein dürfte, die in Paris in der Nachkriegszeit stattgefunden hat. Denn die ungefähr vierzig Bilder sind durchwegs bedeutungsvoll und stammen aus folgenden bekannten Sammlungen: Reber-Lausanne, Samuel Courtauld-London, Bernheim-jeune, Paul Guillaume, Hessel, Paul Cézanne, Vollard, Sacha Guitry, Kapférer, Alphonse Kann-Paris. Die Stilleben diesmal in geringerer Zahl. Unter den Porträts seien das Selbstbildnis von 1883 (Sammlung Sacha Guitry), der Knabe mit der roten Weste (Sammlung Reber im Cicerone 1913 abgebildet) und die Schwester des Malers genannt, letztere gegen 1865 gemalt, als Cézanne noch seine wilde und pastose Malweise hatte. Besonders eindrucksvoll die Landschaften. Die beiden fast gleichgroßen Stücke der Sammlung Courtauld, »Das Gebirge von Sainte-Victoire« und »See von Annecy«, zeigen zwei ganz verschiedene Harmonien: Die erste mattblau, fast grau, die zweite blendend blau. Und noch mächtiger ist eine andere Sainte Victoire-Landschaft der Sammlung Vollard. Auf dieser ist nur der Gipfel und ein Haufen trokkener Steine zu sehen, die sich vor dem Himmel als feste Masse abheben. P. C.

Pablo Picasso Jungenskopf
(Sammlung Vömel-Suermondt, Düsseldorf)
Aus der Ausstellung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

DAS KÜNSTLER-SELBSTBILDNIS

Das badische Ministerium für Kultur und Unterricht hat im Sommer vergangenen Jahres ein Preisausschreiben zur Schaffung eines Selbstbildnisses an die in Baden wohnhaften bildenden Künstler ergehen lassen. Es sind vier Preise für Ölmalerei, zwei für Plastik und zwei für Graphik vorgesehen, deren Verteilung Ende Januar vorgenommen wurde. Mit dem Preisausschreiben ist eine Ausstellung der eingesandten Arbeiten verbunden, die im Karlsruher Kunstverein vom 15. Februar bis 6. März stattfindet und von da aus noch an verschiedene benachbarte Kunstvereine weitergehen wird. K.



Goya

Kinder mit Masken
Bes.: Thomas Harris, London

SAMMLER UND MARKT

VOM LONDONER KUNSTMARKT

Die Londoner Kunsthändler sehen der diesjährigen Frühjahrssaison mit größerem Optimismus entgegen als die deutschen. Man erwartet eine erhöhte Kaufkraft des amerikanischen Marktes, der in den vergangenen Monaten durch die schwere Börsenkrise in den Vereinigten Staaten wesentlich geschwächt war. Jetzt, vor der Saison, werden die Glanzstücke der Kollektionen entweder noch zurückgehalten oder sie warten in den wichtigen New Yorker Filialen auf den Käufer. Nichtsdestoweniger gibt es genug interessante Werke zu sehen, deren Preisniveau der Wertung der Saison von 1929 ungefähr entspricht.

Die italienische Schule, deren Beliebtheit durch die hiesige Ausstellung italienischer Kunst wesentlich erhöht wird, ist durch primitive Tafeln im Handel zur Zeit nicht zahlreich vertreten. Das interessanteste Werk besitzt Duits, nämlich ein Triptychon, das wohl der toskanischen Schule der zweiten Hälfte des Ducento entstammt. (Abb.) Die breite Mitteltafel mit der Madonna mit Kind beherrscht den Eindruck, zu dem die Seitentafeln mit übereinandergereihten Szenen von seltsamem Reiz beitragen. Das Triptychon, schon durch seine unerhört reine, makellose Erhaltung eine große Seltenheit, verbindet eine harte Zeichnung und plastische Durchmodellierung der Köpfe mit einem noch ganz von der byzantinischen Schule abgeleiteten Faltenstil. Eine Fülle ikonographisch interessanter Details bergen die Seitentafeln, von den genrehaft entzückenden Zügen in der Geschichte von der Geburt Christi angefangen bis zu der erschütternden, von Fra Angelico ähnlich nachgeschaffenen Gestaltung der Transfiguration auf dem Berge Tabor. Ein Hauptwerk des Maestro del Bambino Vispo, eine große Madonna mit Kind vor einem von Engeln gehaltenen Baldachin, besitzt Spink. Den intimen Reiz des Quattrocento atmet ein kleines Bildchen mit zwei knieenden Personen (bei Duits), das durch die Faltengebung und die eigentümliche Profilzeichnung mit den langen spitzen Nasen mit Paolo Uccellos Werken sehr viel gemein hat. Sehr beliebt sind die Werke in der Art von Giovanni Bellinis Madonnenbildern, so Darstellungen der Madonna mit Kind und Heiligen von Basaiti (bei Asscher und Welker), von Catena (bei Duits), von Cima da Conegliano (in der Galerie der New Burlington-Street). Auch Palmezzano, der exakte, fast übertreibende Zeichner, ist im Handel mit Bildern des hl. Johannes gut vertreten (bei Spink, Durlacher und Paterson). Der Malerei des Cinquecento ist die Ausstellung im Oberlichtsaal der Fa. Agnew gewidmet, von der im nächsten Heft die Rede sein soll. Daneben besitzt Asscher und Welker eine hübsche Skizze zur Anbetung des Christkindes von Fra Bartolommeo und die Netherland Gallery eine Madonna mit Christusknaben und Johannes von Pontormo.

Frühe niederländische Werke sind im Londoner Kunsthandel äußerst selten. Von guter Qualität ist eine kleine Madonna mit Kind in der Kirche bei W. Sabin. An Landschaften des 17. Jahrhunderts zeichnet sich vor allem ein spätes reifes, 1683 datiertes Bild von Siberechts (bei Larsen) aus sowie ein besonders qualitätvolles Werk Salomon Ruysdaels (bei Asscher und Welker). Unter den Interieurbildern hat Brekelenkam nie solche Metsunahe Vollendung erreicht wie in seinem ausgezeichneten, figurenreichen Bild der Vermeer-Gallery, wo man auch erstklassige Interieurs von Nicolaes Maes und Pieter de Hooch gezeigt bekommt. Als niederländisches Porträt steht das Bildnis des Leclerc von van Dyck, das die Savile Gallery aus dem Besitz des Earl of Brownlow erworben hat, obenan.

Spärlich nur sind gute spanische Bilder zu finden, für die die junge Galerie von Thomas Harris besonderes Interesse hat. Dort findet sich zur Zeit ein bekanntes Werkchen Goyas, die »Kinder mit Masken«, mit seinen starken, leuchtenden Farben ganz modern wirkend wie eine Synthese von Hen-

geler und Nolde (Abb.). Altdeutsche Bilder sind in London eine Seltenheit, erwähnenswert ist ein intimes genrehaftes Bildchen des Meisters der Legende der hl. Ursula bei Agnew. h. r.

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Am 25. und 26. Februar findet bei Lepke eine Versteigerung von Antiquitäten und Gemälden alter Meister statt. Die Auktion enthält einige Tapisserien, darunter einen italienischen Gobelin (Renaissance) mit der Darstellung eines Triumphzuges und einen großen Brüsseler Wandteppich der Rubenszeit. An Möbeln gelangen Arbeiten der italienischen Renaissance und des 17. und 18. Jahrhunderts zum Ausgebot. Unter den Bronzen erwähnen wir einige Leuchterkronen und Tischkandelaber aus Goldbronze aus der Louis XVI.-Zeit. Von den Gemälden nennen wir Werke von Nicolas Maes, Jan Miense Molenaer, Zuccarelli, ein Seestück des Andries van Erdvelt, Porträts von Tischbein, Pieter Meert, Hennekyn, ferner Werke von Querfurt, Vroom, Nellius, Keirincx, Lambrechts, Bassano u. a. S.

Für Ende Februar bereitet das »Internationale Kunst- und Auktionshaus G. m. b. H.« die Versteigerung des Kunstbesitzes des Grafen Eugen Karátsonyi, Budapest, und desjenigen von Graf Emmerich Károlyi, ebenda, vor, dazu kommen Möbel aus Schloß Schönbrunn (Schlesien).
Der Kunstbesitz Graf Eugen Karátsonyi setzt sich aus Gemälden der italienischen und flämischen Schule und aus verschiedenen interessanten kunstgewerblichen Arbeiten zusammen. Die große Tapisserie mit der Darstellung des Monat Juni aus der Manufacture des Gobelins ist von Falke der Werkstatt des Jan Jans um 1690 zugeschrieben worden. Ferner finden wir unter dem Kunstgewerbe einen Marschallstab in Form eines Streitkolbens, Augsburg um 1700, ein Geschenk des österreichischen Herrscherhauses an den Befreier Wiens, den Herzog von Stahrenberg. Eine Toilettegarnitur in poliertem Eisen, Rußland um 1800, ein Satz von Kristall-Lüstern mit Behang, Wien um 1800, und einige gute ostasiatische Stücke seien besonders hervorgehoben.
Das Hauptstück der Gemäldesammlung ist das Porträt der Helene Fourment als »Hygieia« von Rubens, das in ähnlichen Fassungen in der Sammlung des Fürsten Lobkowitz und in einer Pariser Privatsammlung vorkommt. — Unter den Italienern sind zu nennen das Frühwerk des Salvator Rosa, eine Kreuzigungsszene darstellend. Ferner zwei Werke des Spätitalieners Michele Rocca.
Der Kunstbesitz Graf Emmerich Károlyi, Budapest, besteht hauptsächlich aus einer Reihe Tapisserien der Frührenaissance, signiert Brüssel-Brabant. Stücke mit prachtvollen typischen Bordüren zeigen die Szenen aus der Geschichte Alexander des Großen. Außer den Bildteppichen mögen die Knüpfteppiche erwähnt werden, die dem 16. und 17. Jahrhundert entstammen. Von Gemälden sei ein Selbstporträt des Sir Thomas Lawrence aufgeführt.
Die Versteigerung von Möbeln aus Schloß Schönbrunn (Schlesien), deren Katalog Frida Schottmüller eingeleitet hat, bringt Arbeiten der Renaissance und des Barock unter den Hammer.
An Bildern sind nur zwei zu nennen: Das Porträt des Kardinals Barberini von Carlo Maratta und von S. Koninck eine Susanna im Bade. G.

Im April versteigern Hermann Ball und Paul Graupe die bekannte Sammlung Dr. Leopold Seligmann, Köln. Sie enthält frühmittelalterliche Kunstwerke von der frühchristlichen Epoche bis zur Hochgotik, durchweg von außerordentlich hoher Qualität. Unter anderen befinden sich darunter frühchristliche Elfenbeinplatten, byzantinische Emailarbeiten, ottonische und romanische Metallarbeiten (Aquamanile, Ciborien, Reliquiare u. a.), Grubenemail-Arbeiten der Kölner Werkstätten der romanischen Zeit, ferner einige sehr bedeutende romanische und gotische Plastiken französischer, englischer und rheinischer Provenienz; schließlich eine geschlossene Sammlung koptischer, byzantinischer und gotischer Textilien und Stickereien. Die Sammlung gilt in internationalen Fachkreisen als die bedeutendste Sammlung mittelalterlicher Kunst in Deutschland. Dem breiteren Publikum ist sie durch die Jahrtausendausstellung 1927 und die Ausstellung mittelalterlicher Kunst aus rheinischem Privatbesitz in Köln 1921 und 1927 bekannt geworden, außerdem durch zahlreiche Publikationen einzelner Stücke durch Adolph Goldschmidt, v. Falke, Lüthgen, Witte u. a.
Bis zum 10. Februar ist die Sammlung im Schnütgen-Museum in Köln, von da ab in Berlin ausgestellt. G.

LONDONER VERSTEIGERUNGEN

Das erste wirklich große Auktionsereignis von 1930 wird die Versteigerung der berühmten antiken Skulpturen des Hauses Lansdowne durch Christies am 5. März bilden. Dieser Auktion, die bedeutendste europäische Kulturgüter unter den Hammer bringt und sicher internationales Publikum finden wird, gehen bei Christies unwichtige Versteigerungen voraus, die wir im Auktionskalender kurz anführen und unter denen nur die Auflösung der Sammlung Barnet Lewis mit ihrem altenglischen Silber, ihren teilweise guten Möbeln und Kunstgegenständen besondere Erwähnung verdient.
Sothebys nächste größere Auktion wird am 17. bis 19. Februar stattfinden und Bücher und Manuskripte auf den Markt bringen. Wichtige, mit Holzschnitten gezierte Erstausgaben Boccaccios sind darunter. Vorher kommen schon am 29. Januar bei Sotheby alte Bilder ohne besondere Be-

Toskanisch, zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts

Triptychon
Bes.: Duits, London

Toskanisch, 2. Hälfte 13. Jahrh. Geburt Christi. Detail vom linken Seitenflügel (siehe nebenstehende Abbildung)

deutung an die Reihe, vom 27. bis 30. Januar werden alte Bücher, meist englischer Sprache, versteigert, doch findet sich auch die Nürnberger Chronik Schedels unter den Ausgeboten. Am 6. Februar kommen chinesisches Porzellan und Keramik, am 12. Februar japanische Kunstgegenstände unter den Hammer. h. r.

MÜNCHEN

Die Galerie Hugo Helbing, München, eröffnet am 18. Februar mit der Versteigerung von Ölgemälden neuerer Meister des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem Nachlasse eines rheinischen Sammlers, mit Beiträgen aus nord- und mitteldeutschem Besitz, ihr diesjähriges Auktionsprogramm. Von der Münchner Schule sind zu nennen: Jul. Adam, Th. Alt, A. Braith (dieser mit einer großen Komposition), J. v. Brandt, F. v. Defregger, W. v. Diez (mit zwei Werken), Maria Kasper Filser, M. Gaisser, O. Gebler, E. v. Grützner H. F. Gude, N. Gysis, H. v. Habermann (dabei eine Arbeit aus 1873), K. Haider, L. Hartmann, A. Hengeler, Hugo Kauffmann, Herm. Kaulbach, A. v. Kowalski G. Kronberger (große Fassung zu den lustigen Wegelagerern), F. v. Lenbach, A. Lier (in verschiedenen Epochen), W. Löwith, P. Meyerheim, B. Piglhein, E. Reininger, Ed. Schleich d. Ä., Rob. Schleich, G. Schönleber, Schrader-Velgen, G. Spitzweg (mit fünf Werken) T. v. Stadler, Friedr. Voltz u. a. m. Einer Gruppe von Künstlern muß hier gemeinsam Erwähnung getan werden, reichen sie doch zum Teil noch in das 18. Jahrhundert hinüber, es sind dieses Joh. Faber, G. Ch. Giese, Stanislaus von Kalckreuth, Ju. Lange, E. Lugo, Ch. Morgenstern, C. Rottmann und Alb. Zimmermann. Von Zeichnungen sind zu erwähnen Compte-Callix, Gustave Courbet — mit den berühmten »Holzfällern« —, E. Dargen, E. Delacroix, Th. Gericault, C. Pissarro. g

★

ULM

In der sechsten Veröffentlichung der »Ulmer Schriften zur Kunstgeschichte« erstattet Julius Baum, der Direktor des Museums, einen eindrucksvollen Bericht über die vielseitige Tätigkeit der Sammlung in den letzten drei Jahren. Erstaunlich ist die Fülle der Neuerwerbungen, die von prähistorischen Arbeiten bis zur Kunst unserer Tage reichen. Die wesentlichsten Stücke sind eine kupfervergoldete Muttergottes von der Schmalseite eines Reliquiars, um 1260; einige Bildwerke des 15. Jahrhunderts, ausschließlich aus Schwaben; ein heiliger Stephanus vom Salzburger Barockbildhauer Joh. Meinrad Guggenbichler; eine Darstellung der heiligen Walpurga und ihrer Brü-

der von Maulpertsch, 1749 entstanden, und das früheste bekannte Bild des Meisters; Gemälde von Pellegrini, Faistauer, Adrion.

Im Sommer 1930 veranstaltet das Museum in den Ausstellungsräumen des Schwörhauses, des Kunstvereins und des Kupferstichkabinetts eine Ausstellung der Ulmer und oberschwäbischen Malerei und Graphik aus der Zeit der Reformation und Gegenreformation, etwa 1550 bis 1700. Die Ausstellung soll vor allem dazu dienen, die Kenntnis der Werke von Ulmer Künstlern, wie Jonas Arnold, Georg Henneberger, Bartholomäus Sixt Kummer, Johann Gottfried Pfautz, M. Resch, Johann Elias Ridinger, Georg Rieder d. Ä. und d. J., J. L. Schaller, Johann Andreas Schuech zu vermehren. Auch die Schöpfungen der Künstlerfamilien der benachbarten Städte, wie der Schönfeld in Biberach und der Heiß in Memmingen sollen in die Ausstellung einbezogen werden. Die Ausstellung wird nicht nur die Kenntnis der Ulmer Bildnismalerei bereichern, sondern auch einen Überblick über die kirchliche Malerei der Renaissance in dem protestantischen Gebiet der Reichsstadt und den benachbarten katholischen Gebieten geben.

h

MEISTER BERTRAMS ALTAR IN BERLIN

Der auf der Londoner Versteigerung von Berliner Händlern erworbene Altar ist nun bei Joh. Hinrichsen zu sehen, nachdem der Ankauf von seiten der Hamburger Kunsthalle nicht getätigt worden ist[1]. Der Altar steht nun, vom Schmutz der Jahrhunderte gereinigt, als ein Ganzes vor uns und zwar in blendender Frische und großartiger Erhaltung, als habe er erst vor wenig Jahren die Werkstatt seines Meisters verlassen. Immer stärker offenbart sich die Bedeutung dieses Frühwerkes deutscher Malerei (um 1390), das seinesgleichen kaum hat und das unbedingt seinen Platz im Deutschen Museum finden muß. Es wäre ein unersetzlicher Verlust, wenn dieser Altar ins Ausland wanderte, denn Ähnliches besitzt Berlin noch nicht. Die Gerüchte von einer geplanten Zerstückelung des Altars haben sich gottlob als irrig erwiesen. Lediglich die völlig ruinierten und kaum wiederherstellbaren Außenflügel sind abgesägt worden. Dafür zeigt die Innentafel mit ihren acht Feldern, zeigen die beiden Flügel mit je vier Feldern jene Frische, die erkennen läßt, daß der Altar durch die Jahrhunderte hindurch meist wohl geschlossen gewesen ist. Auf diesen ingesamt sechzehn Feldern erzählt der fromme Meister Bertram die Geschichte des Heilands vom Moment der letzten Spannung, dem Einzug in Jerusalem, an bis zum Pfingstfest in einer für seine Zeit durchaus volkstümlichen Sprache, die die Einfachheit der Form, die Intuition der Geste und die Melodik der Farbe wunderbar beherrscht. Schon jetzt kann dieser Altar als eines der wichtigsten Denkmale deutscher Kunst überhaupt angesprochen werden.

B.

[1] Siehe unsere Notiz in Heft 2, Seite 64.

Abb. 1 Abb. 3 Abb. 2

Abb. 1/2. Zwei weiße Flaschen mit Fo-Hunden. Dekor blau und rot unter der Glasur. 18. Jahrh.
Abb. 3. Vase, powder-plue
Versteigerung am 4. und 5. März durch Rud. Lepke, Berlin

Domenico Veneziano

Verkündigung
Fitzwilliam Museum, Cambridge

AUSSTELLUNG ITALIENISCHER KUNST IN LONDON

VON HANS MACKOWSKY

Englands Besitz von Werken italienischer Kunst ist im Laufe des letztvergangenen Halbjahrhunderts mehrfach öffentlich gezeigt worden. Schon in sagenhafter Ferne liegen die beiden großen Leihausstellungen von Manchester 1857 und Leeds 1868; in frischerer Erinnerung haften die beiden Winterausstellungen der 1890er Jahre, die der Early Italian Art 1893/94 und die der venezianischen Kunst gewidmete des folgenden Jahres. Verschiedene Schulgruppen italienischer Kunst, die ferraresisch-bolognesische, die mailändische, die sienesische waren auf den Ausstellungen des Burlington Fine Arts Club zu sehen, zuletzt, doch durch die Umstände den Deutschen verschlossen, die Venezianer 1915 und die Florentiner vor 1500 im Jahre 1920.

Aber nach Umfang und Inhalt ist die diesjährige Exhibition of Italian Art, die am 1. Januar von der Royal Academy im Burlington House eröffnet wurde, grundverschieden. Von den rund 1000 dort zusammengebrachten Werken hat Italien selbst die Hälfte beigesteuert, weitaus das meiste aus dem teilweise auch dem reisenden Laien wohlbekannten Besitz seiner über das ganze Land verstreuten Galerien, und kein Bedenken hat gehindert, diese unersetzlichen Schätze, von denen viele zu den höchsten Kulturgütern der Menschheit gehören, den Gefahren des Transports, noch dazu in ungünstigster Jahreszeit, auszusetzen. Mit Bangen las man von den rauhen Seen, durch die der Steamer »Leonardo da Vinci« mit seiner unschätzbaren Fracht sich den Weg bis zu den Themsedocks bahnte, und man atmete auf, als die kostbare Ladung gelöscht und sicher geborgen war. In die andere Hälfte der ausgestellten Kunstwerke teilten sich der englische museale und private Besitz und das übrige Ausland, Amerika mit einbegriffen.

So wurde durch das Mitwirken vieler eine Übersicht über die gesamte italienische Kunst zusammengebracht, wie sie in gleicher Breite und Vollständigkeit noch niemals zu sehen gewesen ist und in absehbarer Zeit sich nicht wiederholen wird. Mit vollberechtigtem Stolz darf England sich dieser Tat rühmen; kein anderes Land der Welt

hätte die Macht und die Mittel gehabt, ein ähnliches Unternehmen ins Leben zu rufen und durchzuführen.

Erstaunlich bleibt auch die Schnelligkeit, mit der eine so große Arbeit geleistet worden ist. Erst im Mai des vorigen Jahres haben die entscheidenden Unterredungen zwischen Lady Chamberlain, die an der Spitze des ausführenden Komitees stand, und Mussolini, der mit weitem Blick sofort die nationale Bedeutung des Unternehmens erkannte und es mit seinem ganzen Einfluß förderte, begonnen. Ettore Modigliani traf die Auswahl in Italien, und überallhin flogen die Einladungen zur Beteiligung. Wenige haben sich zurückgehalten, am meisten der englische Hochadel, der sich nicht in allen Fällen von seinem Besitz hat trennen wollen, ob auch der König mit bekannter Großherzigkeit ein Beispiel gab. Der Kunsthandel ist bis auf ganz wenige Proben, auf die aus künstlerischen Gründen nicht verzichtet werden sollte, beiseite gelassen worden. Ein ausführlicher und wissenschaftlich aufschlußreicher Katalog (unter der Generalredaktion von W. G. Constable) ist rechtzeitig erschienen, ergänzt durch ein hübsch ausgestattetes Heft mit guten Abbildungen hervorragender Stücke der Ausstellung. Man hat alles getan, um dem Laien wie dem Forscher mit zuverlässigem Material zur Hand zu gehen. Und schließlich war man noch vom Wetterglück begünstigt, indem dieser Londoner Winter schon eine Reihe heller und sonniger Tage heraufgeführt hat, die Genuß und Studium der Kunstwerke nicht illusorisch machen und einen, wenn auch nur schwachen Abglanz des Lichtes herbeizaubern, in dem diese Welt der Kunst entstanden, gereift ist und das Auge entzückt.

Das Hängekomitee wird schwere Mühe gehabt haben, die Fülle in den doch beschränkten Räumlichkeiten übersichtlich zu bergen. Von einer zeitgemäß musealen Anordnung, bei der sich die Bilder nicht neben- und übereinanderdrängen, mußte man notwendigerweise von vornherein absehen; auch die strengere Sonderung nach Schulen, Zusammenstellung der Hauptmeister mit den Arbeiten ihrer Schulnachfolge war nicht durchzuführen. Vielleicht wäre dies nur bei einer strengsten Auswahl möglich gewesen und vor allem bei gänzlicher Ausschaltung der einen ganzen Raum für sich beanspruchenden italienischen Kunst des 19. Jahrhunderts, auf die aber das nationale Selbstbewußtsein nicht verzichten wollte. Dennoch wird jeder Unbefangene diesen Raum außer jedem Zusammenhang mit der in sich abgeschlossenen, von Jahrhundert zu Jahrhundert sich logisch entwickelnden Kunstentfaltung als belangloses Anhängsel empfinden. Wo laufen die Fäden, die diese Kunst eines Segantini, eines Dellcani, Michetti, Favretto, Marco de Maria, um nur einige, in Deutschland bekanntere Namen zu nennen, mit den Vorfahren verbinden?

Natürlich läßt sich, wie bei jeder solchen Übersicht, die einer Anthologie ähnelt, über die Auswahl streiten. Nicht alle Erwartungen sind befriedigt, nicht alle Wünsche erfüllt worden. Die frühe florentinische Kunst hätte der gleichzeitigen sienesischen und venezianischen gegenüber gewichtiger auftreten können. Von Raffael hätte man statt der strittigen, freilich sehr volkstümlichen Donna velata lieber eine der großen späten Madonnen gesehen, von Perugino, der nur kümmerlich vertreten ist, am liebsten das Altarwerk aus Villa Albani. Leonardo und Michelangelo als Maler sind nur in allerdings herrlichen Zeichnungen zu genießen, von Giorgione wäre das Urteil Salomos (Kingston Lacy) eine hochwillkommene Gabe gewesen, von Sebastiano vermißt man das Meisterporträt Carandolets hier in London. Und nachdem die Ausstellung so Vorbildliches getan hat, weit zerstreute Predellenstücke, wie die kostbaren Staffelbilder von Domenico Venezianos Uffizien-Madonna oder den nach Paris (zu A. Fauchier Magnan) versprengten rechten Teil von dem in Edinburgh bewahrten Hauptstück Tiepolos mit der »Findung Moses« wieder zu vereinigen, weshalb versagte sie es sich, den Quaratesi-Altar von Gentile da Fabriano, dessen Mittelbild der König in die National

Meister der vatikanischen Georgshandschrift — Verkündigung
Adolphe Stoclet, Brüssel

Gallery geliehen hat, mit den Flügeln in den Uffizien zum erstenmal zusammenzustellen?
Doch das sind Mängel, die zum Teil aufgewogen werden durch Überraschendes, für das man dankbar sein muß. Nie noch hat man Piero della Francesca, ebensowenig Piero di Cosimo in solchem Reichtum gesehen, besonders wenn man die herrlichen Bilder beider in der National Gallery hinzudenkt. Ausgezeichnet ist die Auswahl für Mantegna und für Tizian, für die frühen Sienesen und Venezianer, für Pollaiuolo, für den um Leonardo tätigen Mailänder Künstlerkreis, für die Ferraresen und noch manche andere. Das jetzt von Venturi dem Antonio del Pollaiuolo zugeschriebene Frauenprofil aus Mailand hat man symbolisch für das Plakat der Ausstellung gewählt, und wie hoch das nationale Gefühl edelsten Kulturbesitzes stieg, beweist, daß man Botticellis »Geburt der Venus« auf die Insel schickte über ein Meer, dessen Wellen sehr anders schaukeln und rollen als das zierliche Gekräusel, über das die Göttin in ihrem Muschelfahrzeug hinwegtanzt. Fast alle aus Italien gesandten Bilder sind auf Verlangen durch eine Glasscheibe geschützt worden. Sie steht mit ihrem zarten Silberton ihnen trefflich zu Gesicht, verbindet manchmal koloristische Schärfen (wie bei Ghirlandajo) oder überschimmert noch wie bei Giorgione und Tizian die Farbenglut. Manche haben Ausstellungstoilette gemacht, sind auf das vorsichtigste gereinigt worden und strahlen neuen Glanz aus. Nie habe ich gerade Botticellis Venus so im Märchenduft, nie Tizians »Bella« so tonig im Violett und Blau des Prachtgewandes gesehen, und jeder Vergleich mit irgend einer Abbildung bestätigt, wie erst die jüngste Säuberung der Oberfläche das lodernd Leidenschaftliche des Kolorits in Tizians großer Ancona-Madonna zu dämonischer Wirkung gebracht hat.

Nur an einer Stelle, ehe Venedig mit Tiepolo, den beiden Canaletti und Guardi die Schlußkadenz mit gewichtigen Akkorden und perlenden Läufen erklingen läßt, versagt die Auswahl. Der Barock kommt nicht zu seiner Geltung. An keinem Beispiel wird gezeigt, wie er kompositionell die Massen im Widerstreit verwegen aufgipfelt und wie er nun zum drittenmal im Verlauf der italienischen Kunst das Format, dem neuen Raumgefühl entsprechend, anschwellen läßt. Hier ist eine Gelegenheit verpaßt worden, und die führenden Meister kommen nicht zu ihrem Recht. Mit der »Ruhe auf der Flucht« beim Prinzen Doria-Pamphili, früher Carlo Saraceni, jetzt Caravaggio zugeschrieben, ist dieser Meister nicht dargestellt, sein David (Galleria Borghese) ist kein charakteristisches Werk, sein »Narziß« (Corsini, Rom) zum mindesten bestritten. Fetis »Schlafendes Mädchen« (Budapest) ist eine sehr schöne Arbeit, aber sie führt nicht wie die Dresdner Parabeln zu dem Eigensten dieses Meisters. Von den Caracci gibt Lodovicos »Madonna degli Scalzi« (Bologna) auch dem Format nach nur eine schwache Vorstellung der neuen Kunstanschauung und Kunstform; Annibale ist mit einer der bekannten Sopraportenlandschaften aus dem Palazzo Doria und kleineren Bildern nur einseitig, Agostino mit einer hl. Familie (Marquess of Lansdowne) nebensächlich vertreten. Domenichino erscheint arg vernachlässigt und Salvator Rosa wahrhaft lieblos behandelt. Wozu der Mädchenkopf von Orazio Gentileschi, wenn nichts anderes von ihm gezeigt wird? Auch die Genuesen (Bernardo Strozzi) und die Florentiner Secentisten mit Ausnahme von Carlo Dolci, dessen »Salome« in Glasgow sein vielleicht angenehmstes Bild ist, enttäuschen oder fehlen gänzlich.

Durchwandert man aber diese 14 Räume der Ausstellung, um das Dargebotene an Gemälden und Zeichnungen, an Plastiken, Kleinbronzen, Medaillen, Majolika, Glas, Elfenbeinschnitzereien, illuminierten Handschriften und Edelschmiedearbeiten als Ganzes auf sich wirken zu lassen, so ergibt sich doch ein schlechthin überwältigender Eindruck, vor dem die kritischen oder kennerhaften Ansprüche schweigen. Die Maßstäbe, die man bisher an derartige Ausstellungen gelegt hat, sinken aus der Hand; sie sind zu klein. Staunen und Dank überwiegen. Nimmt man die unvergleichliche Sammlung der Londoner National Gallery hinzu, so ist jetzt hier eine Auslese italienischer Kunst vereinigt, wie man sie noch nie zusammen gesehen hat. Sie gibt eine Vorstellung italienischen Kunstschaffens von so gedrängter Fülle, von solcher Kraft und Eigenart der unablässig durch die Jahrhunderte sich folgenden Talente, von solcher Folgerichtigkeit der Entfaltung künstlerischer Sehweise, wie sie kein anderes Land aufzuweisen hat. Sie ist ebenso genußreich wie belehrend. Denkt man an jene ältesten Ausstellungen in Manchester und Leeds, so begreift man erst, wie sich der Umfang und die Eindringlichkeit unserer Aufnahme vergrößert und vertieft haben. Wie viel hat zusammenwirken müssen: die Möglichkeit leichten Reisens, die unausgesetzt gesteigerte Belehrung durch das Wort und weit mehr noch durch das Abbild, um eine Ausstellung wie diese zu einem Ereignis der gebildeten Schichten zu machen. Denn die Tausende von täglichen Besuchern beweisen es, daß diese Ausstellung ihnen eine künstlerische Freude, welcher Art immer, ist. Ebenso kommt der Kenner und Wissenschaftler zu seinem Recht und zu seiner Pflicht. Ihm wird doch allerhand Unbekanntes oder selten Gesehenes gezeigt, er bemerkt den auch in England auffälligen Besitzwandel, sieht weit Zerstreutes zu bequemem Vergleich nebeneinander und wird schließlich durch das ihm längst Bekannte eindringlich gemahnt, seine von Abbildungen und Photographien einseitig genährte Vorstellung vor den Originalen in ihrer koloristischen Haltung und ihrem Format einer oft längst fälligen Überprüfung und Berichtigung zu unterziehen.

*

Bernardo Daddi — Sposalizio
Buckingham Palace

In keinem Raum der Ausstellung breitet sich neben dem öffentlichen der private Besitz so zahlreich aus wie in dem ersten, der die eigentlich Primitiven enthält. Aber die Forschung, trotz wachsender und erfolgreicher Tätigkeit auf diesem Gebiet, steht noch in den Anfängen und hat Mühe, zu klaren, unbestrittenen Erkenntnissen zu gelangen. Die Florentiner Meister treten vor den oberitalienischen und sienesischen zurück. Zu allen Zeiten hat ja gerade in Florenz das Fresko vorgeherrscht. Die große Cimabue-Madonna (Turin, R. Gualino), der man ansieht, wie sie unter einer mehrere Jahrhunderte späteren Übermalung hervorgeholt worden ist, steht und fällt in ihrer Namensbezeichnung, je nachdem man die verwandte Ruccellai-Madonna in Santa Maria Novella für Cimabue oder, was wahrscheinlicher, für Duccio beansprucht. Giotto ist einwandfrei überhaupt nicht vertreten. Nur einem Nachfolger kann die Halbfigur des hl. Stephan (Florenz, Stiftung Horne) und die dazugehörige Madonna (New York, Henry Goldmann) zugeschrieben werden, wie Offner richtig gesehen hat. Auch die kleine unpublizierte und erstmalig ausgestellte »Geburt Christi« (Brüssel, A. Stoclet), Teil eines Diptychons, dessen andere Hälfte B. Berenson in Settignano besitzt, steht nur in der Nachfolge Giottos. Reicher und gesicherter ist der Bestand von Duccio-Arbeiten. Die Madonna, ebenfalls aus dem Besitz Stoclets, ist ein Frühwerk, die Kreuzigung mit den Seitenflügeln (Buckingham Palace) entbehrt leider den originalen Goldgrund. Eine andere Kreuzigung (Earl of Crawford) ist schon von Venturi und van Marle dem Segna zugeschrieben worden. Qualitätvoll ist eine zartfarbige »Klage um den toten Christus«

in Halbfiguren von Nardo di Cione, die erst kürzlich von F. D. Lyett Green erworben wurde (Abb. Pantheon III, 240). Die Reihe weniger bekannter Arbeiten setzt sich fort in einer Giunta Pisano kaum mit Recht zugeschriebenen Kreuzigung (Henry Harris), einer farbig reichen, miniaturhaft verstreuten Komposition mit verschiedenen Szenen aus dem Leben Christi, die der Schule von Rimini angehört (Major Gambier Parry), einem durch den emailartigen Glanz der Farbe ausgezeichneten Noli me tangere, derselben Schule zugehörig (Viscount Lee, Abb. Pantheon I, 201) und einer im gleichen Besitz befindlichen, dramatisch erregten Grablegung, Giottino zugeschrieben. Hervorzuheben noch die Madonna mit Heiligen als einziges bezeichnetes Werk des Jacopo del Casentino (Mailand, Guido Cagnola) und die lehrreich vereinigten Flügel von Giovanni Baronzio, der eine in Urbino, der andere bei Henry Harris. Gut dargestellt ist Bernardo Daddi mit zwei zum erstenmal gezeigten Flügeln eines Triptychons (F. D. Lycett Green), einem großen vielteiligen Altarwerk bezeichnet und datiert 1348 (Major Gambier Parry), und mit der trefflich erhaltenen Vermählung Mariae (Buckingham Palace).
Erneute Wißbegierde erwecken die beiden reich gefüllten, sehr farbig belebten Märtyrerszenen der hl. Apollonia und Lucia in Bergamo (Accademia Carrara). Fiocco hat sie neuerdings dem Dello Delli zugeschrieben und sie in Beziehung gesetzt zu den Tafeln des großen Altarwerkes in Salamanca, das er für diesen Florentiner Außenseiter beansprucht. Andere haben an Jacopo Bellini und Francesco de'Franceschi gedacht. Kolorit und Architektur erscheinen mir durchaus venezianisch, und wenn dies auch nicht gegen Dello Delli spricht, dessen Aufenthalt in Venedig von ungefähr 1427—1433 feststeht, so sehe ich doch keine Verbindung zu den Tafeln in Salamanca. Mir scheint Antonio Vivarini als Autor annehmbar. Damit betreten wir schon venezianisches Gebiet und notieren hier als eine der ersten wertvollen Vereinigungen, die diese Ausstellung aus der Zerstreutheit zusammengebracht hat, die fünf Giambono zugeschriebenen Predellentafeln mit der Legende des hl. Mammas, zwei bei W. H. Woodword, eine in Verona und wiederum zwei im Correr-Museum, Venedig. Die frühvenezianische Kunst, um Jacopo Bellini gruppiert, ebenso die veronesische, aus der Stefano da Zevio bedeutend hervorragt, Pisanello mit der Madonna della Quaglia bieten ausgezeichnete, meist bekannte Proben. Glänzend tritt Simone Martini auf mit der aus Berlin, Antwerpen und dem Louvre vereinigten Bilderfolge eines Klappaltärchens, für Avignon bestimmt und dort in des Meisters Spätzeit gemalt, dem sich noch andere Arbeiten anschließen. Ihm nahverwandt erscheint der sogenannte Meister des Georgkodexes mit zwei erst ganz kürzlich vereinigten Teilen einer Verkündigung (Brüssel, A. Stoclet). Die Sienesen des frühen 15. Jahrhunderts stellen weiter ein Kontingent hoher Wertung, so Giovanni di Paolo mit einem Wunder der hl. Clara (Henry Harris), und einer farbig sehr reizvollen Anbetung der Könige (Wien, Stefan v. Auspitz), Sassetta mit einem Zug der Könige (New York, F. Maitland Griggs). Der Schluß dieser überreichen Schau führt wieder nach Florenz zu Lorenzo Monaco, unter dessen Werken eine Darstellung im Tempel (Capt. Spencer-Churchill) und zwei Predellenstücke, Anbetung der Könige und Visitation (Major Gambier Parry) das Bekannte ergänzen, während das Täfelchen mit der Benediktlegende (Viscount Rothermere) fraglich erscheint. Aus seiner Nachfolge sieht man eine thronende Madonna mit Engeln vom Maestro del Bambino vispo (Viscount Rothermere, farbig abgebildet Pantheon II, 451).
Gerade bei diesem ersten Saal mit den noch gotisierenden Meistern war längeres Verweilen geboten, weil hier viel unbekanntes oder umstrittenes Kunstgut die Forschung beschäftigt. Das ändert sich in der ungetrübteren Sphäre des zweiten Raumes, den die Florentiner des Quattrocento in der Hauptsache einnehmen, begleitet von den zugeströmten Meistern, die zugleich Nehmende und Gebende sind. Dies Ineinanderströmen und Sichverzweigen der keineswegs streng in sich abgeschlossen arbeitenden

G. B. Moroni — Der Edelmann in Rosa (Gian Girolamo Grumelli)
Conte Moroni, Bergamo

Schulen in so gedrängter Übersicht zu beobachten, gehört auch zu den wissenschaftlich dankenswerten Ergebnissen dieser Ausstellung. Etwas aufdringlich beherrscht für den ersten Anblick diesen Raum das große Polyptychon des Jacobello di Bonomo, bezeichnet und datiert 1385, das die Munizipalität von S. Arcangelo di Romagna hergeliehen hat und das wahrscheinlich nur seiner örtlichen Abgelegenheit wegen gezeigt werden sollte. Im übrigen wird der Eindruck bestimmt von den Florentinern und den benachbarten Umbrern. Unter viel Bekanntem auch mancherlei selten Gesehenes: von Fra Angelico eine größere Madonna aus Buckingham Palace, von Paolo Uccello die farbig sehr reizvolle, gegenständlich einzigartige, amüsant erzählende Predelle mit der Hostienschändung aus Urbino, die als Altarstaffel für das große Bild des Justus van Gent mit der Hostienausteilung diente, Pollaiuolos »Raub der Deianira« (Yale University, U. S. A.), wertvoll durch seine Beziehung zu Dürers »Kampf des Herkules mit den Stymphaliden« in Nürnberg, die beiden großen Tafeln mit hochgebauter, perspektivisch kunstvoller Architektur, vor deren blassem Grau die Farbigkeit der Figuren sich abhebt, meisterhafte Arbeiten aus der unmittelbaren Nähe von Piero della Francesca (Rom, Palazzo Barberini). Dann aber kommen die Überraschungen. Als erste die vollständige Predelle zu der Uffizienmadonna von Domenico Veneziano, aus der Zerstreuung in Berlin, Cambridge, Rom (Conte Contini) und New York (Carl W. Hamilton) zum erstenmal wieder vereinigt. Man schwankt, welcher der Preis zu geben sei, aber immer aufs neue behauptet sich das Mittelstück. Diese »Verkündigung« mit dem zauberischen Blick in den blumenbestandenen, überrankten Vorhof, der Stuhl links in dem kühlen Dämmer der Säulenhalle, das deutet mit seinem Raumgefühl und seiner Tonigkeit über die Jahrhunderte hinweg zu den Interieurs der Holländer. Und diesem kleinen Wunder zunächst steht (ebenfalls aus Cambridge) die farbig kraftvolle Zenobius-Legende mit der klar gebauten, lichterfüllten Stadt- und Straßenferne. Niemand in Florenz hat das damals so gesehen und gekonnt. Von da aus schätzt man erst den Verlust, den wir durch die Zerstörung der Fresken Domenicos in S. Egidio am empfindlichsten erlitten haben. Auch ein bisher ganz unbekanntes Werk des seltenen Meisters wird uns in einer Madonna vorgeführt, die Julius Böhler in Irland erworben hat. Anscheinend nur ein Ausschnitt, aber in Typus und Farbe unverkennbar von der eigenen Hand. Nicht ganz so überzeugend eigenhändig sind die beiden Predellenstücke von Domenicos Mitarbeiter und Nebenbuhler Andrea del Castagno: die Auferstehung Christi (Sir Joseph Duveen) und das Abendmahl (Edinburgh), dessen trübe Färbung eine Reinigung aufhellen könnte, Teile derselben Staffel, zu der die Kreuzigung in der National Gallery gehört. Die Frage nach dem Meister der beiden berühmten Frauenprofile in Mailand und in Berlin wird durch die Gegenüberstellung hier insofern geklärt, als sich deutlich erweist, daß sie nicht von einer Hand stammen können. Das Berliner wird wohl am besten Domenico zu belassen sein; für das schönere in Mailand hat Venturi kurz und bündig Antonio del Pollaiuolo namhaft gemacht. Ein Vergleich mit dem ausgezeichnet erhaltenen »Raphael und Tobias« (Turin) im folgenden Saal führt doch zu ernsthaften Bedenken gegen diese Zuschreibung der besonders im Ausdruck so grundverschiedenen Belebtheit hier und da. Von Baldovinetti sandte der Louvre die schönste Madonna, die man von ihm kennt. In diesem Zusammenhang hätte man noch gern eine der Verrocchio-Madonnen gesehen, am liebsten die aus der Altman-Collection im New Yorker Metropolitan Museum. Diesen Kreis, der die kunstgeschichtlich so wichtige Filiation Venedig-Umbrien-Florenz umschließt, rundet der glänzend vertretene Piero della Francesca. Die aus Sinigaglia nach Urbino überführte Madonna mit Engeln gehört in der zartesten Harmonie ihrer blassen Farbigkeit trotz leiser Müdigkeit in der Straffung der Gestaltung zur Reihe der großen Schöpfungen Pieros und bietet den Maßstab für die aus der Schule, aber, wie mir scheint,

Canaletto S. Michele und Murano von den Fondamente nuove aus gesehen
Windsor Castle

von demselben Mitläufer stammenden Madonnen in Oxford und bei der Marchesa di Villamarina in Rom.
Die Cassonemalerei, die auch sonst mit guten Beispielen etwas verstreut in verschiedenen Sälen gezeigt wird, ist hier auf ihrem Gipfel in den beiden Truhenbildern Pesellinos mit der Geschichte von David und Goliath zu sehen, die aus dem Besitz von Lady Wantage in den von Thomas Loyd übergegangen sind. Zuletzt beschäftigt Blick und Urteil die vor vielen Jahren wie aus der Versenkung auftauchende »Derelitta« beim Prinzen Pallavicini in Rom. Sehe ich recht, ist sie einer vorsichtigen und geglückten Reinigung unterzogen worden. Verhältnis von Figur zur Architektur, die lichte Farbigkeit, Format weisen sie von Botticelli fort zu dem Meister des Lukreziatodes, ebenfalls als ein Cassonestück, wie wir sie gerade von diesem Künstler kennen.
Noch in den dritten und größten Saal greift das Florentiner Quattrocento über, um seinen allgemein bestaunten Höhepunkt in Botticellis »Geburt der Venus« zu finden. Er ist die eigentliche Tribuna, und nirgend so stark wie hier spürt man die kulturpolitische Absichtlichkeit dieser verwegen großartigen Veranstaltung, mit der das nationale Hochgefühl Italiens den Stolz und das Übergewicht seines Kunstbesitzes vor die Augen der Welt stellt. Es genüge, die Namen Botticelli, Mantegna, Crivelli, Bellini,

Giorgione, Tizian, Raffael, Correggio, Tiepolo, fast alle mit Schöpfungen weithin schallenden Ruhmes vertreten, aufzuführen. Wo beginnen, wo aufhören? Bemerken wir nur, daß Pisanellos Estebildnisse aus dem Louvre und aus Bergamo, Piero della Francescas »Geißelung« aus Urbino, die beiden Montefeltrebildnisse aus den Uffizien, Bellinis großartige Pietà aus Rimini, seine Transfiguration aus Neapel, Mantegnas »Georg«, Giorgiones »Sturm« aus dem Giovanellipalast und die umstrittene »Adultera« aus Edinburgh, Raffaels Donibildnisse und seine Donna velata, Tizians »Bella«, der herrliche »Junge Engländer« aus dem Pitti, Papst Paul III., Correggios »Zingarella«, Tiepolos »Findung Mosis« aus Edinburgh mit der Ergänzung des abgeschnittenen Hellebardenträgers (Paris, A. Fauchier Magnan) nebst anderen Ebenbürtigkeiten dieser größten Meister zur Stelle sind. Von weniger Bekanntem sei hingewiesen auf die vierte und beste der Botticelli zugeschriebenen Nastagio-Tafeln, die Hochzeitsgesellschaft (Lady Margaret Watney), deren drei andere kürzlich den Weg aus der Sammlung Spiridon nach Spanien genommen haben, auf Fra Bartolommeos »hl. Familie« (Rom, Marchese Visconti-Venosta), auf eine Madonna Tizians beim Senator Luigi Albertini, Rom, auf Correggios »Gethsemane« (Duke of Wellington, Apsley House), auf den kleinen, emailfarbigen Mantegna »Judith im Zelte des Holofernes« (E. Widener, Philadelphia), die zierlichen, aber kaum eigenhändigen vier Predellen Botticellis (Johnson Collection, Philadelphia) und zuletzt, doch keineswegs als letztes, auf das leider totgehängte, wie ein Relief linienstrenge, mit der Pracht eines Idols gekleidete Frauenprofil von Domenico Ghirlandajo (Pierpont Morgan), dessen still bewegtes Vorsichhinschauen im Verein mit der kompositionell so wichtigen Arm- und Handstellung eine Vorstufe zur Mona Lisa andeutet.

Sehr bedeutend offenbart sich im nächsten Raum (IV) der abseitige Piero di Cosimo mit seiner naiv schweifenden Phantasie und seinem Feingefühl für das Farbenkleid der Dinge und das Lichtleben in der Natur. Aus öffentlichem Besitz hat man nur die beiden bekannten starkfarbigen Bildnisse des Giuliano da San Gallo und des Musikers Giamberti (Haag, Mauritshuis) gewählt sowie das aus der Sammlung Baracco in die Corsini-Galerie übergegangene Brustbild der Magdalena. Das übrige steuerte der Privatbesitz bei. Sir Joseph Duveen sandte den großen »Raub des Hylas«, dies anmutig mit den Nymphen belebte Frühlingswunder, das bei der freilich notwendigen Auffrischung und Übertragung von Holz auf Leinwand den Silberschimmer, den es ursprünglich gehabt haben muß, einbüßte. In die Welt seiner düster gestimmten Phantastik führen zwei schmale Breitbilder, das eine (Prinz Paul von Jugoslawien) einen brennenden Wald darstellend, aus dem aufgescheucht allerhand Getier zum Teil mit Menschengesichtern flieht, das andere (Messrs Ricketts and Shannon) mit dem Kampf der Kentauren und Lapithen. Eine etwas trübfarbige Madonna (König von Schweden) schließt die höchst eigenartige Reihe, während das Bildnis eines Geistlichen (Earl of Harewood) mehr an Ridolfo Ghirlandajo als an Piero erinnert. Eingeleitet wird dieser Raum von einer im Stile des Squarcione gehaltenen Madonna (Viscount Wimborne), als dessen Schüler sich Marco Zoppo in der eigenhändigen Signatur bekennt. Es folgen gute, meist bekannte Proben der strengen Ferraresen, von denen Tura und Ercole Roberti zahlreich vertreten sind. Mailand spielt mit einem unangenehm verputzten Ecce homo von Bramantino hinein (Contessa Lorenzo Mocenigo). Von Mantegna sieht man — wieder eine der dankenswerten Vereinigungen — die im Louvre und in Tours verstreuten Predellenstücke der großen San Zeno-Madonna in Verona. Signorelli kommt mit einigen Predellenstücken und Bildfragmenten entschieden zu kurz. Überrascht hält man zuletzt still vor Ghirlandajos allbekannter großer Uffizien-Madonna, die durch die leise Tonigkeit der Glasscheibe die Schärfe ihres Kolorits vorteilhaft gemildert zeigt.

Im anstoßenden Raum V haben die Venezianer Carpaccio, Antonello da Messina, Giovanni Bellini und, reich bedacht, Cima da Conegliano die Führung, begleitet von den

Pompeo Batoni

Bildnis des Thomas William Coke
Earl of Leicester

Veronesen und den Mailändern. Vor den zahlreichen Bildnissen Boltraffios, unter denen der junge Mann mit dem Pfeil (Earl of Elgin, Schottland) durch seine Farbigkeit hervorragt, kann die Frage nach dem Pseudo-Boltraffio geklärt werden.
Raum VI und VII sind der voll entwickelten Hochrenaissance gewidmet. Wahrhaft triumphal beherrscht den einen Tizians schon erwähnte Ancona-Madonna, während dem andern ein ebenbürtiges Zentrum fehlt. Dafür enthält dieser die selten gesehene »Anbetung der Hirten« von Giorgione (Viscount Allendale), die sich den Zweiflern

gegenüber gewiß behaupten wird. Unter den auch hier zahlreich vorhandenen Bildnissen leuchtet Moronis »Mann in Rosa« (Bergamo, Conte Moroni) bedeutend hervor. Einer ähnlich umfänglichen und die künstlerische Erscheinung im Gesamtcharakter umreißenden Berücksichtigung, wie sie Tizian und manche Meister nicht gleich hohen Wuchses gefunden haben, erfreuen sich sonderbarerweise auf dieser Ausstellung weder Tintoretto noch Paolo Veronese; aber es ist möglich, daß man aus Raummangel befürchtete, des Guten zuviel zu bringen.

Zwei anschließende Räume VIII und IX breiten mit ungefähr 500 Nummern einen unvergleichlichen Schatz von Handzeichnungen aus. Man kennt den Reichtum, dessen sich England rühmen kann, und mit vollen Händen hat man ausgeteilt. Unter den Privatsammlern erwies sich Henry Oppenheimer besonders freigiebig. Der Kontinent ist nicht zurückgeblieben, und Italien hat auch hier Kostbarstes gespendet. Hier wird es völlig unmöglich, Einzelnes herauszuheben. Genug, daß vom 14. bis zum späten 16. Jahrhundert kein Meistername, keine Schule fehlt. Da zu gleicher Zeit das Britische Museum eine Sonderausstellung von seinen vorzüglichsten italienischen Handzeichnungen veranstaltet hat, ist des Genusses, des Studiums kein Ende.

Beklagt wurde schon eine gewisse Gleichgültigkeit und Willkür der Wahl bei den Meistern des Barocks (Raum X). Das dort sinkende Niveau hebt sich aber wieder bei der Darstellung des 18. Jahrhunderts. Tiepolos Procurator Querini (Venedig, Querini-Stampalia), Canaletto unter anderem mit zwei Londoner Stadtansichten (Duke of Richmond), zur Zeit seines englischen Aufenthaltes 1746 gemalt, Bellotto und Guardi nehmen hier das Hauptaugenmerk in Anspruch. Selten hat man von Ghislandi ein farbig so delikates Bildnis gesehen wie den jungen Mann in Gelbgrau mit russisch Grün (Bergamo, Contessa Marenzi), und eine große Überraschung beschert Pompeo Battoni mit dem eleganten, in Weiß und Rosa gekleideten, klassizistisch so wenig versteiften Thomas William Coke, 1774 (Earl of Leicester). Mit wenigen, aber gewählten Zeichnungen klingt auch diese Zeitspanne aus.

Damit aber ist der Inhalt der Ausstellung noch nicht erschöpft. Die Bronzekleinplastik, Majolikageschirr, Edelschmiedearbeiten, das Kunstglas, Elfenbeinkästchen, Proben der illuminierten Buchkunst, — nichts hat man übersehen. Eine besondere Vitrine enthält sogar zwei Serien von Tarocchi-Spielkarten, auf Goldgrund reich illuminiert und wahrscheinlich aus alterlauchtem Besitz von Filippo Maria Visconti.

Kaum traut man seinen Augen, erblickt man unter Tapisserien in der Mittelhalle die beiden Davidstatuen von Donatello und von Verrocchio sowie den Apollo Michelangelos feierlich in der Mitte. An der Wand ihm gegenüber ein so zerbrechliches Meisterstück wie Berninis Marmorbüste Franz I. Este (Modena), und den allerdings sehr viel unbedeutenderen Domenico Dudo von A. Vittoria (Venedig); an einer anderen Schrägwand Riccios Bronzerelief mit dem hl. Martin und die Grablegung aus den Carmini in Venedig, mit deren Attribution an Francesco di Giorgio das letzte Wort noch nicht gesprochen sein dürfte. Ein sehr ungleiches Paar hält die vierte Schrägseite: das absolut eindeutige Relief »Augustus und die Sibylle« von Agostino di Duccio (Mailand, Archäologisches Museum) und ein weit mehr als zweideutiges Madonnenrelief mit Antonius und Stifter, vor dem man schwer begreift, daß ein Forscher wie Ugo Ojetti die Hand Quercias darin anerkennen konnte. Oder war es, da er es auch besitzt, blinde Vaterliebe?

Tausende besuchen alltäglich die Ausstellung; der Erfolg ist entschieden und über alle Erwartung groß. Das alte Rom ließ sich Kopien der griechischen Meisterwerke anfertigen; London, das neuzeitliche Gegenstück der antiken Urbs, hat die Macht und die Mittel, sich die Originale, die unersetzbaren Meisterwerke einer der größten Epochen menschlichen Kunstschaffens, über das Meer kommen zu lassen. Mag noch soviel von hochgespanntem, nationalem Kulturbewußtseins auf Seiten Italiens dazu mitgeholfen haben — die Tat ist Englands, sein der Ruhm.

Paul Cézanne — Kartenspieler. Skizze
Sammlung Paul Guillaume, Paris

PAUL CÉZANNE (1839—1906)

VON FRITZ NEUGASS

Die neue »Galerie Pigalle«, die im Untergeschoß des vornehmsten und modernsten Pariser Theaters eingerichtet wurde, hat das neue Jahr mit einer Cézanne-Ausstellung eröffnet, die mit ihren nahezu 50 Bildern einen ganz vortrefflichen Überblick über das Schaffen des Meisters gibt und ein tiefes Verstehen der Entwicklung des Künstlers ermöglicht.

Den kaum zwanzigjährigen Studenten der Rechte Paul Cézanne hatte eine nicht zu bändigende Leidenschaft zur Malerei ergriffen. Sein Schul- und Jugendfreund Emile Zola bestärkte ihn in seinen künstlerischen Interessen und war letzten Endes die entscheidende Macht, die ihn endgültig für die Kunst gewann. Dem um ein Jahr jüngeren Freunde setzte Cézanne ein rührendes Denkmal in dem um 1860 entstandenen Bildnis Zolas aus der Sammlung Vollard, das voll jugendlichen Eifers ist, aber noch keine Spur von künstlerischer Handschrift, von großen Vorbildern oder gar von eigenem Stil aufweist.

Erst in dem Bildnis seiner Schwester der Sammlung Vollard, das um 1865 entstanden sein dürfte, kommen seine künstlerischen Tendenzen zum Durchbruch. In der Ecole Suisse hatte er bereits die Bekanntschaft Pissarros und Guillaumins gemacht, die ihm die Kunst Courbets und Manets nahebrachten. Daneben hatte er Delacroix, Daumier und Michelangelo zu seinen künstlerischen Ahnen erwählt. Und trotzdem zeigen seine

Paul Cézanne — Der blaue See (Lac d'Annecy). 1897
Sammlung Courtauld, London

eigenen Werke kaum eine direkte Beziehung zu allen diesen Vorbildern. In dem Bildnis seiner Schwester ist er von einer unerhörten Kühnheit im Bildentwurf und übertrifft mit seinem Temperament alle übrigen Kunstäußerungen seiner Zeit. Nichts von dem üblichen Naturalismus seiner Zeitgenossen, nichts von dem Klassizismus Coutures, nichts von dem neuen Kolorit Manets. Das Bildnis ist in seiner konzentrierten Spannung und seinen kraftvoll hingesetzten Pinsel- und Spachtelstrichen die reinste Äußerung eines in jugendlicher Kraft überschäumenden barocken Stilgefühls. Kein Künstler dieser Zeit, nicht einmal die stürmischsten, wie van Gogh, Gauguin oder Matisse, hat in seinen Jugendwerken einen solchen Temperamentsausbruch erfahren und so wenig mit den Tendenzen und Schlagworten seiner Generation gerechnet, wie Cézanne.

Dann beginnt Cézanne sich zu bändigen und das Metier zu studieren. Er geht in den Louvre, um die großen Meister zu kopieren, doch bleibt er dabei immer eigenwillig und kann niemals sein überströmendes Temperament beherrschen. Eine kleine Kopie der Dantebarke Delacroix' um 1868 zeigt uns, worauf es ihm ankam. Die Lichteffekte werden in ihren Kontrasten verstärkt und die nackten Körper winden sich in michelangelesken Kontraposten. Das Barock beherrscht alle seine Jugendwerke. Immer hat er diese innere Spannung in seinen Bildern beibehalten, nur daß sie sich später in gebändigterer Form äußerte.

Der Geschmack des Publikums war zu dieser Zeit durch die künstlerische Tradition des Klassizismus verdorben und konnte deshalb dieser neuen Kunst kein Verständnis entgegenbringen. Darin liegt die ganze Tragik der Künstlergeneration des Impressionismus und der folgenden Richtungen verschlossen.

Gewissermaßen eine Bilanz seiner Erfahrungen, eine Rechenschaft über seine Lehrjahre legte Cézanne um 1870 in dem Bilde der beiden Schwestern aus der Sammlung

Paul Cézanne — Badende

Sammlung Paul Guillaume, Paris

Bernheim jeune ab. Der Rokokorahmen des Gartens und die Gruppe der beiden Mädchen in ihrem seltsam erotischen Reiz gemahnen an Bilder von Lancret. Es ist kein Zufall, daß Cézanne zu dieser Zeit gerade Bilder dieses Meisters kopierte. Die beiden Männer, die im Hintergrunde in einer nicht gerade würdevollen Haltung dargestellt sind, erinnern in ihrer grotesk übersteigerten Silhouette an manche Karikaturen Daumiers. Das Kolorit in stumpfem Grau und Blau und Grün ist der Beginn von Cézannes eigener Palette, aber die delikaten Farbflecke der roten Korallen im dunklen Haar und der weißen Blumen auf dem schwarzen Kopftuch sind ganz mit Manetschen Augen gesehen. Der Sturm der Erregung über die »Olympia« und die Pressefehde Zolas für Manets Künstlertum sind nicht ungehört verklungen.

Nicht viel später ist ein Männerbildnis aus der Sammlung Vollard anzusetzen, das schon ganz die geschlossene Form seines Porträttypus zeigt und vielleicht sogar ein Selbstbildnis des Künstlers aus dem Anfang seiner dreißiger Jahre ist. Die hohe kahle Stirn, das dichte Haar an den Schläfen, der volle Backenbart, das Auge, die Nase, dies alles zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit seinen späteren Bildnissen. Nur das Kinn ist ausrasiert und ändert ein wenig den Charakter des uns durch die ganze Reihe seiner Selbstporträts bekannten Kopfes. Die Farbbehandlung zeigt eine weiche Courbethafte Tonigkeit. Kühn sind die Lichter auf Stirn und Nase aufgesetzt und der stoffliche Charakter des offenen Hemdes, des Rockes und des Samtkragens ist auf das subtilste gekennzeichnet. Cézanne modellierte mit der Farbe und vermied alle linearen Elemente. Stärker als Courbet wußte er die Farbe zu verdichten und in ihren Tönen zu differenzieren. Er milderte und verfeinerte die Kontraste und vervielfachte die Valeurs. War Courbet die Verheißung, so ist Cézanne für uns die Erfüllung geworden.

Die Reihe seiner Selbstporträts gibt uns, ähnlich wie bei Rembrandt, ein Spiegelbild seiner inneren Entwicklung. Noch vor 1873 muß das Selbstbildnis der Collection

Laroche entstanden sein. In wildem Trotz, verhaltener Leidenschaft und unruhiger Spannung wächst der gigantische Kopf aus dem Körper heraus und gleicht eher einem Monument als einem einfachen Bildnis. Wie ein Gewölbe wächst die Stirn über der rätselhaften Dunkelheit der Augen empor und die düstere Schwärze des Bartes und der Haare umfaßt in flackernder Silhouette und in trotziger Kurve die helle Fläche des Gesichtes. Im Hintergrund ist eine Landschaft angedeutet. Die Horizontale des Weges und die Vertikale der Bäume verleihen dem Kopf eine noch stärkere Plastizität. Alle Kämpfe, Skrupel und Qualen des verkannten Künstlers, jene lauernde Feindschaft und Abseitigkeit, die Fremdheit der Umgebung sprechen aus diesem erschütternden Zeugnis des Einsamen.

Ruhiger und geklärter ist das Selbstbildnis vor der Staffelei von 1888 aus der Sammlung von Cézannes Sohn. Der 49jährige steht vor der Staffelei, die allein die räumliche Tiefe des Bildes bewirkt. Sein Kopf zeigt die gemeißelten Formen einer Skulptur. Sein Blick ist auf die Leinwand gerichtet und verrät die unerschütterliche Kraft und eiserne Energie des Künstlers, der in ewigem Ringen und härtester Arbeit die Einheit der künstlerischen Form zu erkämpfen bemüht ist. Sein fanatisches Auge und die trotzige Energie seiner Stirn und der Wangen erinnern in ihrem psychologischen Ausdruck an manche Selbstbildnisse Van Goghs, der ebenfalls ein Wahrheitsbesessener war und die ganze Welt gegen sich wußte. Die Palette in der Hand des Meisters gibt uns die ganze Skala seiner Farben vom tiefsten Grün bis ins leuchtendste Gelb.

Ein späteres Selbstbildnis aus der Sammlung Sacha Guitrys zeigt uns den Kopf in dreiviertel Ansicht. Wie ein mächtiger Block ragt er aus dem Bilde heraus und sieht uns lebendig und rätselhaft an. Ganz ohne Pose oder Geste steht er da, in seiner vollen runden Form, in seiner ganzen sinnlichen Erscheinung und mit jenem fragenden Blick, der von Trotz und Wehmut zugleich erfüllt ist.

Trotz dieser erschütternden Selbstbekenntnisse, die uns die tiefsten Seelenqualen des Meisters verraten, ist Cézanne kein eigentlicher Porträtist. Er war zu sehr mit dem Bildganzen beschäftigt, als daß er sich in individuelle Einzelheiten hätte verlieren können. Er arbeitete zu langsam und zu ermüdend, als daß man ihm mit Freuden Modell gesessen hätte. Er liebte es nicht, bei der Arbeit durch fremde Personen gestört zu werden und bevorzugte deshalb Motive, nach denen er ruhig und unabhängig arbeiten konnte. Die Bildnisse nach seiner Frau aus der Sammlung Guillaume sind alles andere als Charakterstudien. Alles Persönliche, aller Dekor wurden vermieden. Cézanne suchte die großen Massen, die großen Schatten und die großen Akzente zu geben. Das Bildganze war ihm wichtiger als die Person.

In seiner ganzen Gruppe der Kartenspieler und rauchenden Bauern, die ihn in den neunziger Jahren beschäftigte, ist die Komposition das wichtigste. Schon Caravaggio hat das gleiche Thema behandelt, doch er wirkt neben Cézanne wie ein Räuberroman neben einem Heldenepos. Cézanne suchte nicht zu dramatisieren; er gibt Alltägliches, aber ohne Banalität. Man denke daneben einmal an die »Dorfpolitiker« von Leibl. Dort genrehafte Kleinmalerei, hier straffe Zucht im Aufbau und nüchterner Ernst der Bildlogik. Nie wirkt das Stoffliche gegenständlich. Die Farbe vergeistigt alles.

Als Cézanne in den Jahren 1873/74 mit Pissarro und Guillaumin nach Auvers-sur-Oise zog, um nach der Natur und in impressionistischer Manier zu malen, stürzte seine ganze bisherige Welt wie ein Kartenhaus zusammen. Er geht mit den anderen ins Freie und malt dieselben Motive. Pissarro hat ihn in dieser Zeit am stärksten angeregt und seine Bilder aus dieser Epoche verraten deutlich die lebendigen Beziehungen. Doch Cézanne sieht alles schärfer und nüchterner; er verliert sich nicht in die reine Auflösung der optischen Erscheinung. Bei Pissarro überraschen die Tonfülle, das Gelb-Rot-Grün und die leuchtenden Sonnenflecke. Cézanne wußte die Toneinheit stärker

Paul Cézanne

Landschaft von Estaque
Galerie Barbazanges, Paris

zu wahren. Seine Palette war meist viel bescheidener. Hatte Pissarro noch etwas von der anmutigen Farbigkeit des Dix-huitième, so wirkte Cézanne daneben in seiner Schwere und Massigkeit wie ein Renaissancepalast neben einem Rokokoschlößchen.

Cézanne wollte nicht, wie die Impressionisten, das materielle Licht darstellen, sondern Helligkeit und Dunkelheit werden zu Kompositionsmitteln für einheitliche Bildgestaltung. Nicht das Optische wollte Cézanne erfassen, sondern die feste Form, die innere Wahrheit und den geschlossenen Aufbau. In seinen frühen Landschaften und Stilleben war seine Palette meist dunkel. Seit der impressionistischen Epoche zu Beginn der siebziger Jahre wird er farbiger und reicher. Das Kolorit gewinnt einen leuchtenden Glanz und seine Apfel- und Blumenbilder sind oft voll tönende Farbsymphonien. Den koloristischen Höhepunkt hat er wohl in dem »Jungen mit der roten Weste« von 1888[1] aus der Sammlung Reber erreicht, wo er in den tiefen satten roten, grünen und blauen Tönen an Giorgione und die Venezianer erinnert. Daneben aber malt er Bilder, wie sein bereits erwähntes »Selbstbildnis an der Staffelei« und die Landschaft der Montagne Sainte-Victoire, wo alles in Grau und Blau zusammenklingt.

Cézanne entfernte sich immer mehr vom Impressionismus und gelangte zu jener kristallklaren Bildstruktur, welche die künstlerische Einheit über alles Detail setzt. Er gab den Naturalismus auf, entfernte sich vom Realen zu jener künstlerischen Abstraktion, die einen neuen Klassizismus heraufführt, der zum Urquell der neuen Malerei geworden ist.

[1] Abb. Cicerone 1927, S. 49.

RUNDSCHAU

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Plastik in der Sezession / Juan Gris / Susanne Eisendieck

Da in gemischten Ausstellungen für die zwischen die Gemälde verteilten Skulpturen nur Aufmerksamkeitsreste erübrigt zu werden pflegen, war es ein guter Gedanke ausgleichender Gerechtigkeit, einmal die gesamten Räume der Sezession der Plastik zu widmen. Dennoch sei von Wiederholungen abgeraten. Eine solche Vielzahl von Bildwerken nebeneinander hat ihr Mißliches; das plastische Werk verlangt nach Einsamkeit und fühlt sich in Gesellschaft nicht wohl. (Während die farbigen Bildflächen sich geradezu gesellig entzünden können.) Hinzu kommt die Monotonie der arg festgefahrenen Bildnerei unserer Zeit. Wenngleich die Sezession keine Verpflichtung hatte, ein umfassendes Bild heutigen bildnerischen Schaffens zu geben, so bleibt doch eine Plastikschau von diesem Ausmaß fragmentarisch, wenn ihr so wesentliche Eigenwillen wie Voll, Wolff, Kolbe, Hoffmann, Maskos, sogar Barlach und vor allem Brancusi ferngehalten sind. Die Gefahr artistischer Inzucht wird sehr deutlich. Man sieht lauter feine und behutsame Gebilde von kaum unterschiedener Art und nahezu gleichem Reiz. Köpfe, Akte, Tiere, — Köpfe, Akte, Tiere. Einheit des Niveaus, und zwar keines unerheblichen, verfließt zu vornehmer Eintönigkeit.

Matisse Badende Frauen. 1913
Sammlung Alfred Tietz, Köln
Aus der eben eröffneten großen Matisse-Ausstellung in der Galerie Thannhauser, Berlin

In diesem Rahmen erfreuen diesmal am meisten die Gaben von Haller, Albiker, Laurent F. Keller, von der Sintenis (die ihre Tiere nicht zu groß werden lassen sollte), von Edzard und Karsch. Ihnen gesellen sich als verwandte neue Erscheinungen Arno Breker, der schmalwüchsige Torsi und einen sorgend-ernsten Ebertkopf zeigt, Kurt Radtke, besonders mit einer schlicht empfundenen Liebespaargruppe, Hans Stangl und vor allem freilich breitmalerischer, vital ausladender Formung Mary Duras-Kopf, deren »Mädchen am Fenster« zu den zwingendsten und persönlichsten Gestaltungen der Ausstellung zu zählen ist. Mit Porträts gewinnen weiter die Aufmerksamkeit für sich Fritz Claus, Karl Helbig, Rickert, Ostermayer. Immer wieder tritt die eminente Fähigkeit Isensteins heraus, die Individualität im Bildnis zu präzisieren. Unter den strenger geschnittenen, betonter stereometrischen Arbeiten fesseln die archaisch feinen Gipse Kogans, der straffe Torero-Torso von Gargallo, die puppenrund in Kupfer getriebenen und ausgebauchten Leiber von Hans Wissel. Garbes im Fallen den Ball fangender »Torwart« ist schon als eines der wenigen Beispiele thematischen Bestrebens anzumerken; er wirkt freilich wie eine Übersetzung Hofers in die Plastik. Die geduckte Stuccofigur eines staunenden Kindes weist wieder einmal auf Rhades hin, auch Milly Steger erzwingt sich Beachtung. Alles überthront der gewaltige Bronzetorso Maillols. Es ist eine Fülle von Zeugnissen plastischer Kultur, Vieles von subtilem Gehalt um ihn versammelt. Aber es fehlte jede starke Hoffnung in dieser Schau, wäre nicht Gerhard Marcks zur Stelle. Die routineferne Tiefenmonumentik seiner traumwandlerischen, dumpfen, verlegenen Gestalten allein wirkt in diesem Kreise Bann und Erschütterung aus. In ihnen wühlt eine plumpe plastische Elementarkraft, regen sich Urgebärden, rauscht Geheimnis.

In memoriam Juan Gris vergegenwärtigt die Galerie Flechtheim die künstlerische Wesensart des vor wenigen Jahren gestorbenen Spaniers. Seine Bilder stellen sich als reimklare Transfigurationen und Einordnungen der Dinggestalt dar, die zu einer klingenderen, profilierten Schönheit umgeschliffen und eingefaßt, nicht aber, wie vielfach bei Picasso und Braque, dekonturiert und mystisch aufgelöst erscheint. Gris ist nie dem vagen Stimmungskubismus, einer geometrisierenden Zergliederungslyrik verfallen, — ihn kennzeichnet jederzeit die leuchtende Prägnanz der Übereckfügung, die kernige Artikulation der Flächenrhythmik. Der kurvig gespannte, harmonische, bündige Formenschluß führt ans Dekorative. Aber das bedeutet niemals Verflachung, und vielleicht kann dem Schöpfer dieser wie unverwirrbare Augen sich aufschlagenden Bilder gar nichts Rühmlicheres nachgesagt werden, als daß seiner Kunst

Wandgeschmeide von kaum zu vergleichender Strahlung, von unberechenbarer Fraglosigkeit, von einem zauberisch ruhigen Feuer zu danken sind. Wo sich die menschliche Figur als Harlekin, Nonne, Matrose einverflicht, mögen Gefahren des Kalligraphischen und zugleich einer gewissen Tonverzärtelung auftauchen. Doch werden sie hintangehalten durch ein ganz hohes musikalisches Stilgefühl, das selbst Opalwerten und schwellenden Linien Markanz verleiht[1].

Diese Wochen brachten eine ganze Reihe von kleinen Ausstellungen malender Frauen. Aber einzig und allein die anmutigen Bildchen von Susanne Eisendieck, gezeigt im Kunstsalon M. Görtel, haben ein Gesicht, das man wiedererkennen wird. Es sind zärtlich-spöttisch zurückkostümierte Darstellungen einer netten und zahmen Welt vor etwa sechzig Jahren, wo man geschniegelt und kokett in Gartencafés und Tingeltangels saß, steife Herrchen mit Zylinder und weißen Glacés, glatte Kätzchen in gestreiften Kleidern, adrett garniert mit Schleifen und Rüschen und Volants. Kurzum die Tracht, die der junge Renoir gemalt hat, aber mit ihrem Krimskrams von schiefen Hütchen, Fächern und Sonnenschirmen, mit ihrem puppenbraven Gehaben mehr zum Gegenstand einer belustigten Verliebtheit gemacht, die reizend mit all den Streifen und Karomustern, dem Kostümschnickschnack und dem drolligen Pli des feinen Tons zu spielen weiß. Es wird dabei ein recht eigener malerischer Charme entwickelt, dem sich Anklänge an Seurat und die Laurencin beimischen. Wolfradt

Juan Gris Die beiden Pierrots. 1922
(Sammlung Dr. Reber, Lausanne)
Aus der Juan Gris-Gedächtnisausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Die Neue Sammlung leitet seit dem Weggang des Freiherrn von Pechmann nun von Wersin. Seine Umbauten begrüßen wir lebhaft, sie verbessern die Schauräume wesentlich. Bedenken aber haben wir gegen die Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Möchte diese Premiere nicht programmatisch zu deuten sein. Denn in diesen Wiener Arbeiten war viel Überholtes, ja Minderwertiges in Farbgebung und Form. Diese erste Ausstellung bewies, daß an der Wiener Kunstgewerbeschule zu viel eklektisch spielerischer Geist waltet, dem neue Zucht des Funktionalen und der reinen Materialwirkungen meistens abgeht. Klimtartig verdrückte Beispiele unleserlicher Typographie, vor allem aber ein monströser Damenraum von Wimmer seien festgenagelt. In letzterem baumelte ein Hängebett von der Decke herunter, an schweren rasselnden Ankerketten scheinbar eines Ozeandampfers hing die wollüstige Masse, mit dikken Riesenkofferriemen festgeschnallt, unten am Fußboden blinzelten kokette Bodenspiegel, eine überkrustete Stickerei exotisierte an der Wand. Ich sehe hier nicht (wie manche) die »neue Festlichkeit«, die viel gehaltener, edler, konstruktiver strahlen wird. Ich sehe hier Kitsch, wenn auch mit »neueren« Bildmitteln. — Man sollte den vornehmen scheinbaren »Purismus« etwa des Bauhauses folgen lassen, um zu zeigen, wieviel zukünftiger die Neutralität der Arbeiten dieser Schule wirkt, die längst ihre schreienden Anfänge verlassen hat.

[1] Sehr fein erschließt das Wesen dieser Kunst der von Daniel Henry dem Toten gewidmete Band der »Jungen Kunst« (Bd. 55), der Ende 1928 bei Klinkhardt & Biermann erschienen ist.

F. G. Waldmüller — Sammlung Bloch-Bauer, Wien — Frühling

Das beste an den Wiener Kunstgewerbeschularbeiten waren die Architekturplanungen, d. h. die Gesamtbauten der Klasse Hoffmann, während die Innenraumentwürfe wieder Kapriolen zeigten, ohne wirkliche Größe und letzte Haltung.
Die Graphische Sammlung (Neue Pinakothek) zeigte Ernst Oppler (Berlin) und F. M. Jansen (Köln). Der Rheinländer Jansen scheint mir etwas unterschätzt. Ein ruhiges, ausschwingendes Raumgefühl und reiche Helldunkelklänge zeichnen seine besten Arbeiten aus. — »Ausgehendes Mittelalter«, »Münchner Kunst um 1600« und »um 1800« hiessen andere reizvolle Themen dieser ständig wechselnden Ausstellungen. — Liebenswerten Einblick in die Produktion Thomas gab die Ludwigs-Galerie mit einigen entlegenen Arbeiten des Meisters. — Caspari zeigte zuerst Arbeiten von George Grosz. Neu und erstaunlich war, Grosz als reinen Landschaftszeichner bewundern zu können, überhaupt von nichtsatirischer Einstellung her. Arbeiten von Graf Schaffgotsch, konventioneller, von Kubin beeinflußt, konnten sich nur schwer daneben halten. Caspari zeigt dann sechs Münchner Maler, von denen nur A. Burkart und M. Rauh genannt werden können. In einer weiteren Ausstellung bei Caspari sah man Plastik und Zeichnungen von Marta Adams. Einige Zeichnungen in ihrer Sparsamkeit und Reduktion blieben haften. Nachdrücklich sei wieder auf Hans Reichel hingewiesen, mit dem München nochmal einen seiner wenigen Gewichtigen hat ziehen lassen. Reichel hatte sofort beträchtliche Erfolge in Paris, wohin er eben übersiedelte und im weiteren Umkreise der Surrealisten zu Wirkungen kommen mußte. Seine kleinen Arbeiten sind wirklich innerlich und wahrhaft köstlich in der Farbe. Hier liegt oberste Qualität innerhalb heutiger deutscher Malerei vor.
Über die bedeutsame Ausstellung »Abstrakte und Pariser Surrealisten« ist schon von Zürich aus berichtet worden. Bestens schließt jetzt eine Plakatschau an, die I. B. Neumanns »Graphisches Kabinett« soeben eröffnete. Sie bringt auf diesem anderen Gebiet zum Teil dieselben Namen: Arp, Baumeister, Bayer, Lissitzky, Moholy. Dazu Cassandre, Baumberger, Burchartz, Molzahn, Dexel, Schlemmer, Sutnar, Schuitema, Zwart, Trump, Tschichold. Von letzterem, der die Ausstellung mit kurzem Vortrag einleitete, stammt diese ganze Sammlung. Hoffentlich ist niemand so gestrig, nicht sofort zu sehen, daß sich die Avantgarde moderner Gestalter heute gerade auf dies Gebiet zu werfen beginnt, sodaß Kunstwerke hohen Ranges dabei sind. Was wir an Tschichold, einem Führer auf diesem Felde, in München haben, wird man wiederum zu spät erkennen, obgleich ich auch dies seit Jahren sage. Daß wahres Verständnis für die neuen Möglichkeiten des Plakats auch bei Eingeweihten noch fehlt, zeigte die Prämiierung des großen Preisausschreibens »München, Sommer 1930«, wo ein dumpfes, lustloses, farbarmes, recht gestriges Plakat den Preis

F. G. Waldmüller — Sammlung Dr. H. Eissler, Wien — Kinder im Hof

erhielt, während ein Dutzend intensivere und edlere vorhanden waren. Diese vorausgegangene umfassende Plakatschau des Ausstellungsparkes war nicht gesiebt genug, um der neuen kleinen Eliteschau an geistigem Gewicht voraus zu sein.

Roh

WIENER AUSSTELLUNGEN

Flämische Kunst in drei Jahrhunderten / Georg Ferdinand Waldmüller / Photo-Ausstellung Willy Riethof

In der Sezession gibt es eine Ausstellung altflämischer Kunst zu sehen, die, vom »Verein der Museumsfreunde« unter Mitarbeit des Beamtenstabes der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums veranstaltet, die Zeit vom 15. bis 17. Jahrhundert umfaßt und eine Reihe wenig zugänglicher, teils in den staatlichen belgischen Museen, teils im Wiener und ausländischen Privatbesitz und im internationalen Kunsthandel verstreuter Werke zeigt. Eine ausführliche Betrachtung der Schau bleibt einem Aufsatz vorbehalten, der in einem der nächsten Hefte erscheinen soll. —

Der Hagenbund hat seine Räume für eine Ausstellung des Werkes von Waldmüller hergegeben. Eine repräsentative Kollektivschau, wie wir sie dem Oeuvre dieses größten österreichischen Malers des 19. Jahrhunderts wünschen möchten, ist freilich trotz des mannigfachen Schönen, das man zu sehen bekommt, nicht zustande gekommen.

Das Hauptgewicht bei der Zusammenstellung der Bilder wurde auf die hauptsächlich dem Bemühen von B. Grimschütz und O. Nirenstein (die den Arbeitsausschuß bildeten) zu dankende Mobilmachung des der Öffentlichkeit unzugänglichen privaten Kunstbesitzes gelegt, dem fast drei Viertel der ausgestellten Werke, einige siebzig an der Zahl, angehören. Die Leitung der österreichischen Galerie im Belvedere hat sich bei der Auswahl der hergeborgten Bilder dementsprechend sehr zurückhaltend verhalten; man kann wohl sagen, allzu zurückhaltend. Hat sie doch, Besitzerin der bedeutendsten Bildnisse, Genrebilder und Landschaften des Meisters, die fast ein halbes Hundert ausmachen, nur einige kleinere Bilder hergeliehen, vielleicht, um nicht den Abstand ihrer Hauptwerke von dem Großteil der zur Schau gestellten Bilder aufzuzeigen, jedenfalls aber nicht im Interesse der Herausarbeitung der Persönlichkeit des Künstlers. Die

Einbuße, welche so die Erkenntnis seines Werkes in der Ausstellung erfährt, wird nur bis zu einem gewissen Grade wettgemacht durch das Entgegenkommen des Leiters des Rathausmuseums, aus dessen reichem Bestand an Arbeiten des Meisters zwanzig der schönsten abgegeben wurden: so »Der Notverkauf«, »Johannisandacht in Sievering«, »Die Pfändung«, »Begegnung im Walde«, »Abschied eines Conscribierten«, »Kirchgang im Frühling« und »Gebirgslandschaft«.

Unter den zahlreichen Privatsammlern hat Dr. H. Eißler die meisten und künstlerisch bemerkenswertesten Schöpfungen zur Verfügung gestellt. Im ganzen achtzehn Bilder, darunter die frühen, kulturhistorisch interessanten Schilder einer Apotheke; einige der schönsten kleinformatigen Bildnisse aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre; von Genrebildern unter anderen: »Das belauschte Liebespaar«, »Kinder im Hof«, »Die Bitte des Kindes« und vor allem das malerisch Wirksamste der vorgeführten Bilder, »Die Genesung«, eine der bedeutsamsten Offenbarungen des Pleinairismus Waldmüllers. Nicht minder reizvoll die Landschaften, die den Meister wie im Flug in einem Zeitraum von nicht viel mehr als einem Jahrzehnt die Entwicklung von der Landschaftsmalerei des Biedermeier mit ihrer oft kleinlich minutiösen, unmalerischen Manier zum Realismus des späten 19. Jahrhunderts vorwegnehmend zeigen. Schönstes Beispiel dieser letzteren Art: der »Praterspitz« mit seinen in silbriges Licht getauchten Bäumen, den breiten Schatten in der Niederung.

Eine größere Zahl bemerkenswerter Bilder wurde auch durch Ferd. Bloch-Bauer (sechs Bilder, darunter »Der Geburtstagstisch«, »Mutter und Kind im Garten«, »Die Versöhnung«), Dr. A. Heymann, Kom.-Rat J. Siller, Prof. Dr. E. Ullmann beigestellt. So interessant auch solcherart die Schau ist, ist doch das Bild des Meisters, das wir bei einem Besuch der Galerie des 19. Jahrhunderts, des Rathausmuseums und der Liechtenstein-Galerie erhalten, ein weitaus eindrucksvolleres, als es uns die in dieser Ausstellung getroffene Auswahl zu vermitteln imstande ist. —

Zu guterletzt sei noch der Photos von Willy Riethof in der »Neuen Galerie« gedacht: Photos, die durch sichere Erfassung des Momentanen, wie durch knappe Formulierung und zielbewußte Entnahme des Wesentlichen bei Wiedergabe in latentem Zustande befindlichen Objektes verblüffen: die der Gesinnung heutiger, die Realität zu ihrer Devise machender Kunst entsprechen, gleich dieser Kinder einer und derselben Weltanschauung.

Poglayen-Neuwall

JÖRG TRÜBNER †

Wie grausam und oft unfaßbar für uns der Weg des Lebens ist: Als ich vor zehn Tagen aus dem Munde seines Schwagers Edgar Worch hörte, daß Jörg Trübner in Tientsin an Masern auf den Tod erkrankt sei, schied ich mit der sicheren Hoffnung, daß diesem Besten der jungen »Ostasiaten« das Schicksal nicht von heute auf morgen das Lebenslicht ausblasen dürfe. Wo bleibt da die Logik unseres Erdendaseins? Tatsächlich, Jörg Trübner, der einzige Sohn seines in der deutschen Kunstgeschichte berühmten Vaters, ist gestorben, fern in China, das er dreimal kunsthungrig von Nord nach Süd, von Ost nach West durchquert hat. Die letzte Reise, Monate hindurch ausgedehnt, galt dem Erwerb köstlicher und nicht alltäglicher Dinge. Infektion auf einem Küstendampfer, danach Tod im Hospital von Tientsien.

Achtundzwanzig Jahre ist Jörg Trübner geworden und schon war sein Name durch Wissen und Kennerschaft international fundiert. Jeder, der sich um ostasiatische Kunst bemüht zeigt, weiß, daß in diesem jungen Jörg eine große Hoffnung lebendig war. Sein Vater hat ihn vor 15 Jahren im Harnisch als jungen Ritter gemalt, ein oft reproduziertes Bild. Kurz vor seiner letzten Ausreise nach China, auf die ihn wie immer die Gattin begleitete, übergab er mir das druckfertige Manuskript seines »Yu und Kuang«, das inzwischen als grundlegend für die Datierung der frühen chinesischen Bronzen im Verlag von Klinkhardt & Biermann erschienen ist. Dieses Buch ist stärkstes Versprechen für die reiche Begabung des jungen Trübner; es wird seinen Namen innerhalb der ostasiatischen Kunstforschung, die mit ihm und durch ihn einen neuen Ausgangspunkt gewann, lebendig erhalten.

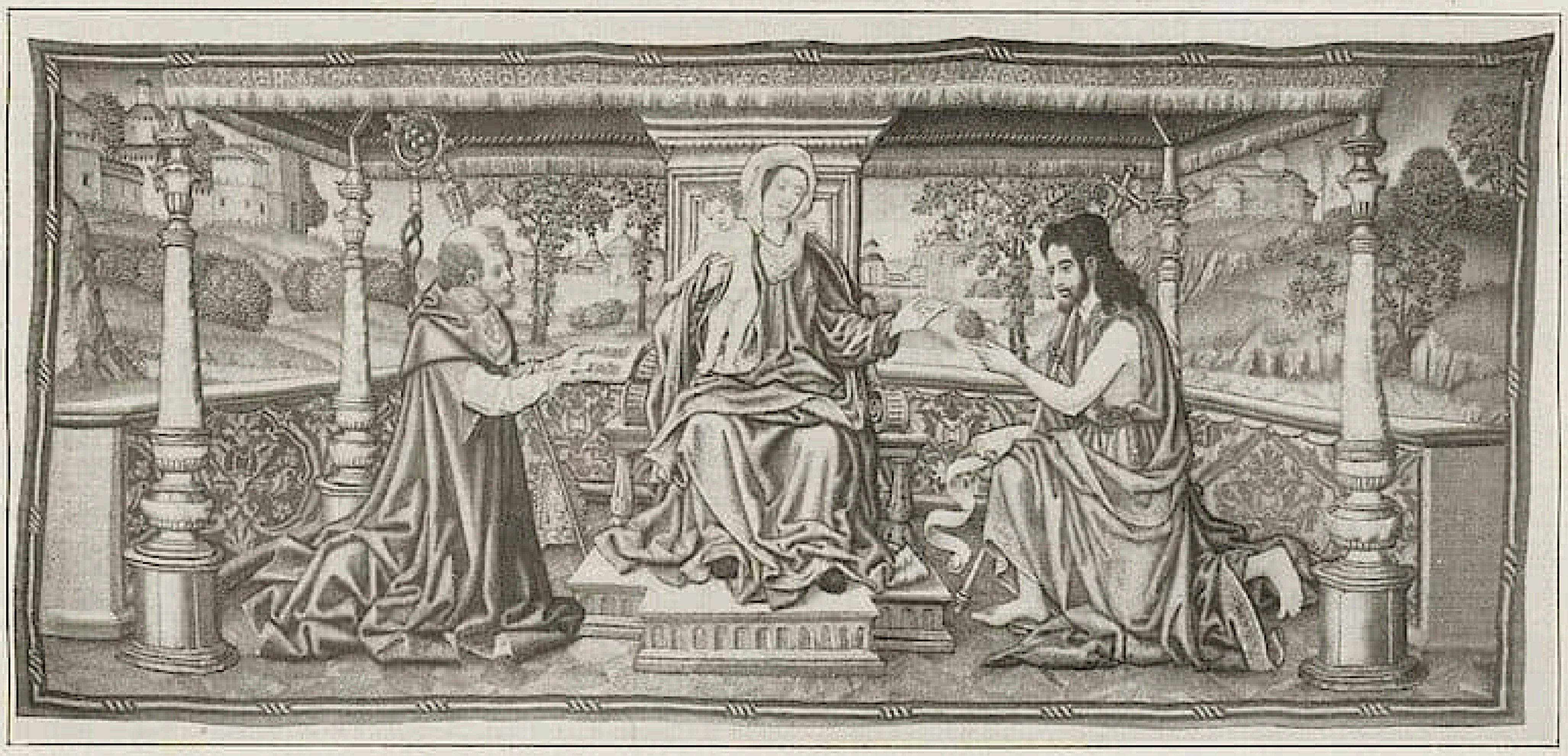
Der Tod dieses jungen Forschers ist einer der ganz großen Verluste, der nicht einfach durch die Fortsetzung unseres Lebens wettgemacht werden kann. Hier bleibt eine fühlbare Lücke, die wir sobald nicht werden schließen können. Biermann

Dr. Max Osborn, der Berliner Kunstschriftsteller, wurde am 10. Februar 60 Jahre. Kölner von Geburt, ist Osborn doch schon seit seinen Gymnasiastenjahren wie wenige im alten und neuen Berlin heimisch geworden. Literatur- und kunstgeschichtliche Studien hat er verbunden, und noch heute gebraucht er das kritische Richtschwert ebenso für die bildende Kunst wie für das Theater, nie ohne das tief und breit begründete Wissen, das der Schüler Erich Schmidts und Hermann Grimms stets erweitern konnte, nie ohne die Freundlichkeit, die Grazie des Rheinländers, die auch dem gewichtigen Urteil Form und Anmut zu geben weiß. Was er in zusammenfassenden Darstellungen und in den unzähligen Arbeiten des Tages geleistet hat, wissen die Kunstfreunde. Sie danken ihm das ebenso energische wie zuversichtliche Eintreten für alles, was er als hoffnungsvoll in der jungen Kunst erkannte, was er als lebenskräftig in der alten Kunst empfand. Wer dreißig Jahre lang in den Strömungen und Wirbeln, zwischen den Hechten und Karpfen des Kunstlebens so klug geschwommen ist, daß er als Sechziger vielleicht Gegner hat, aber keinen Feind, der ist eine Persönlichkeit. Als solche hat sich Osborn in schweren Kämpfen

Pasqualino Veneziano — Madonna mit Kind
Versteigerung der Sammlung Vieweg-Braunschweig am 18. März bei Rud. Lepke in Berlin

durchgesetzt. Und nicht nur seine engsten Fachgenossen, deren Vorsitzender er im Kunstkritiker-Verbande ist, beglückwünschen ihn zu seinem Geburtstage, hoffen auf gute und reiche Zukunftsernte, die der Unermüdliche verspricht. R.

Prof. Fritz Klimsch, der Berliner Bildhauer, vollendete am 10. Februar sein 60. Lebensjahr. Er entstammt einer bekannten Künstlerfamilie in Frankfurt a. M. und hat in Fritz Schapers Lehre an der Akademie die beste Überlieferung der Berliner Bildhauerschule von Schadow und Rauch her mittelbar übernommen. Er bekam dann den Rompreis und ist, von Wanderzeiten in Italien und Griechenland abgesehen, seitdem Berlin treugeblieben, geschätzt als Künstler, auch wenn die Fülle seiner Aufträge ihn nach verschiedenen Richtungen locken wollte, und als Lehrer, als der er seit 1921 an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst wirkt. Heute versteht man es kaum, wie das Hauptwerk des jungen Klimsch, das Denkmal für Rudolph Virchow auf dem Karlsplatz, noch in diesem Jahrhundert einen der heftigsten Denkmalskriege Berlins entfesseln konnte. Dem Zug seines Wesens zur Schönheit ist Klimsch in einer langen Reihe reizender Arbeiten gefolgt, nackten weiblichen Idealfiguren, die den Weg der Zeit von der Üppigkeit zur Schlankheit mitmachten. In Bildnissen gab Klimsch Proben dafür, daß auch der beste Realismus der von Schadow herkommenden Überlieferung in ihm einen Erben gefunden hat. R.



Brüssel um 1530 — Antependium. Tapisserie
Versteigerung der Sammlung Vieweg-Braunschweig am 18. März bei Rud. Lepke in Berlin

SAMMLER UND MARKT

DIE SAMMLUNG LANSDOWNE

Zur Versteigerung der berühmten antiken Skulpturen am 5. März bei Christie in London

1771 war Lord Shelburne aus Schmerz über den Verlust seiner Frau und aus Enttäuschung über den politischen Kurs seines Landes nach Italien gereist und hatte dort den Plan gefaßt, in seinem englischen Haus eine bedeutende Galerie antiker Skulpturen anzulegen. Und er war glücklich: Gavin Hamilton, ein schottischer Maler und eifriger Forscher nach antiken Überresten in Rom, sandte ihm ein Meisterwerk nach dem andern, die er fast alle bei seinen Ausgrabungen in der Nähe von Hadrians Tiburtinischer Villa, neben der Via Appia und bei der Villa des Gallienus zutage gefördert hatte. Dazu kamen die Erwerbungen der Sammlung Webb und der Kollektion West (1771 und 1773), denen er in späteren Tagen noch wichtige Ankäufe wie den des Herakles (1792) anreihte. 1805 starb Lord Shelburne und 1810 erwarb Marquess of Lansdowne die Sammlung von Lord Wycombe, dessen Eigentum sie inzwischen geworden war, für £ 10 680. Seitdem bildete die Sammlung den weltberühmten Schmuck von Lansdowne House.

Der Versteigerungskatalog der Sammlung nennt 121 in Erhaltung, Qualität und Wert erheblich variierende Stücke, von denen wir nur die bedeutendsten herausgreifen können und dabei mitunter den einzig und allein auf Michaelis (»Ancient marbles in Great Britain«, 1882) fußenden Text des Katalogs kritisch betrachten wollen.

Unter den vielen Perlen ist die verwundete Amazone (Kat.-Nr. 59) wohl das schönste Stück der Sammlung (Abb.). Als ihren Meister hat man bisher immer Polyklet genannt. Ist ja der Kanon des Meisters, das Ideal eines festen, gedrungenen, normal proportionierten Körpers sowie ein ruhiges Standmotiv mit dem Ausruhen auf einem Bein in ihr lebendig. Für das Artemision in Ephesos haben nach Plinius Polyklet ebenso wie Phidias[1], Kresilas und Phradmon eine Amazone geliefert und Polyklet soll dabei den Sieg über die anderen davongetragen haben. Nun hat in neuester Zeit Wolters die Frage aufgeworfen, ob nicht die im Kapitol erhaltene Amazone, die man gewöhnlich dem Kresilas zugeschrieben hat, von Polyklet stammen könne, da dort die Verwundete mit größerer Schönheit, Realität und psychologischer Konsequenz dargestellt sei als diejenige der Lansdowne-Kollektion, die dann als Werk des von Polyklet abhängigen Phradmon anzusehen sei. Denn die Lansdownesche Amazone zerrt ja durch das Aufheben ihres rechten Armes wenig sinngemäß die Wunde neben ihrer rechten Brust, auch ist auffallend, daß ohne Rücksicht auf Stand- und Spielbein die Falten des Chitons in strenger Symmetrie herabfallen. In jedem Fall ist die Lansdownesche Amazone eine der schönsten Frauenstatuen, die uns von der Antike erhalten sind.

Ein anderes Prachtwerk ist die gut erhaltene Heraklesstatue aus feinstem pentelischem Marmor (Nr. 34). Michaelis hat wegen der Länge ihrer Beine und Freiheit der Bewegung den Geist und die Nähe Lysipps in der Statue gespürt, doch rechnet sie Wolters mit Recht zu den Götterbildern, die Skopas für den Peloponnes gearbeitet hat. Im lebendigen Ausdruck des Kopfes und der Bildung des Körpers ist der Mann mit Keule und Löwen-

[1] Das Werk des Phidias, die sogenannte matteische Amazone, befindet sich im Vatikan und ist ebenso wie die kapitolinische nach Maßgabe von Gemmen richtig ergänzt.

fell mit der berühmten Meleagrosstatue in Berlin sehr gut vergleichbar.

Die herrliche Statue eines sandalenlösenden Palästriten, der auf seine Genossen hinblickt (Nr. 49. Abb.) hat Michaelis nach den Versen des Christodoros als einen sandalenanlegenden Hermes gedeutet. Sicherlich ein rhythmisch vollendetes, göttlich ruhiges Abbild jugendlicher Schönheit. Michaelis findet die fein detaillierte Modellierung des Körpers schon über Lysipp hinausgehend, doch ist das Werk sicherlich dem Meister selbst zuzuschreiben. Der aufgesetzte Kopf, der antik ist, hat zwar nicht ganz die Qualität des fast identischen, von Fagan gefundenen Kopfes im Britischen Museum (Graeco-Roman Sculpt. Nr. 151), aber die feine geschmeidige Haut, die Proportion des kurzen Oberleibes zu dem kleinen Kopf und den langen Beinen, die völlige Freiheit der Bewegung und der große räumliche Lebensreichtum in Verbindung mit der hohen Qualität der Arbeit deuten unzweifelhaft auf Lysipps Meisterhand.

Die Hermesstatue aus parischem Marmor mit herrlicher Patina (Nr. 20) ist ein weiterer Schatz der Sammlung. Durch die weiche Fülle des Körpers, die unendlich feine Modellierung aller Übergänge, durch die wundervolle stoffliche Charakterisierung von Haut, Haar und Mantel, vor allem durch die Leichtigkeit und Eleganz des Standes gehört sie zu den Statuen des Praxiteles, wie z. B. zum Hermes Belvedere im Vatikan oder zum Hermes Farnese im Britischen Museum. Canova soll sie sogar dem Exemplar des Vatikans vorgezogen haben.

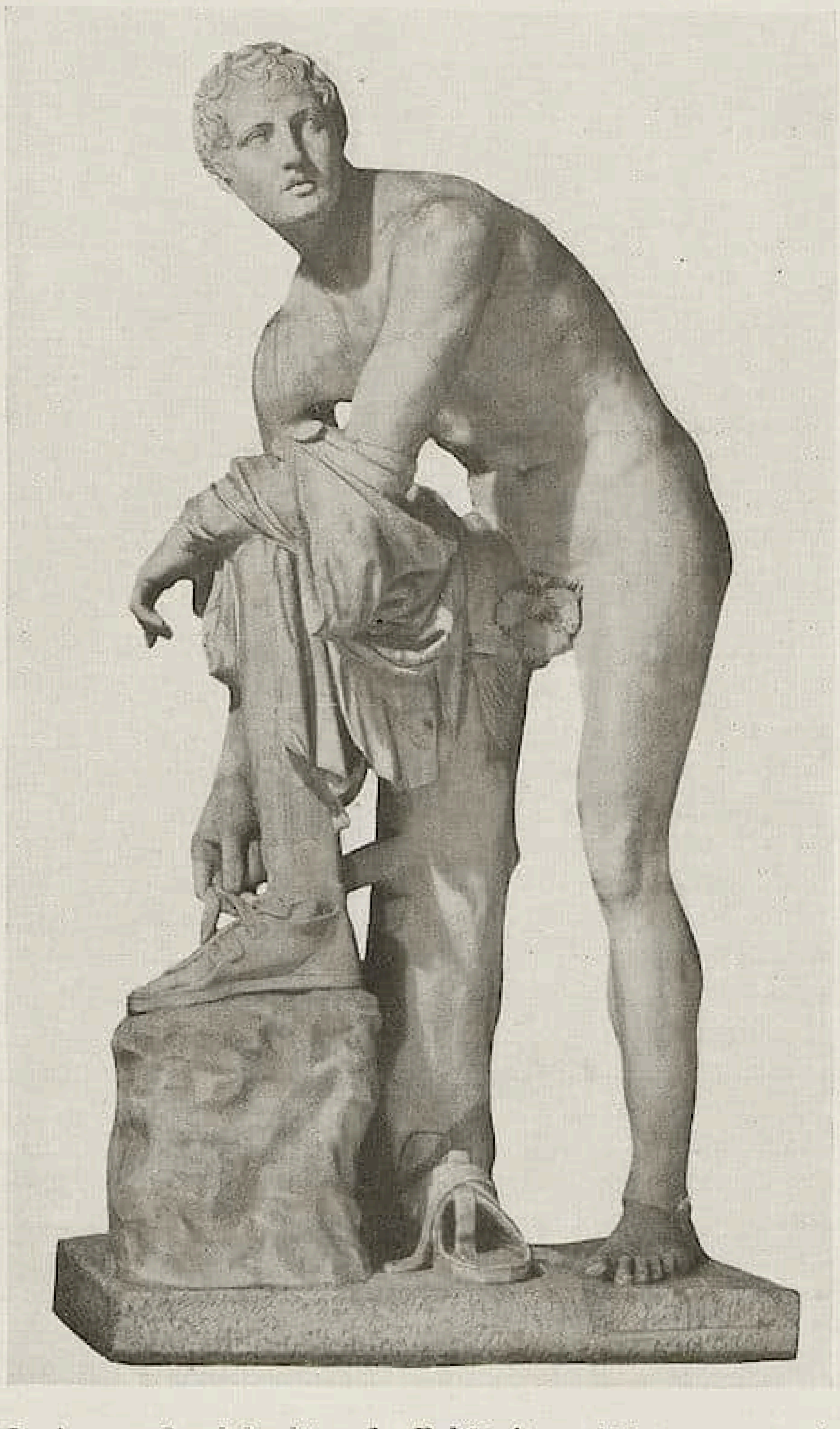
Von zarter praxitelischer Feinheit ist auch ein Hermeskopf der Sammlung (Nr. 16, Abb.), der die Schönheit attischer Jugend ebenso zauberhaft ausströmt wie etwa ein Ghirlandajo-Porträt den Reiz einer adligen Frau (Abb.).

Der Diskobolos (Nr. 61) ist nach Myrons Diskoswerfer gebildet und behandelt so das Problem der Verschiebung der Körperteile während einer Drehung. Leider ist die zuerst entdeckte und besterhaltene marmorne Nachbildung des Myronschen Werkes erst (1781) gefunden worden, als unsere Statue nach langdauernder Restaurierung schon in England war. Daraus erklärt sich die falsche Restauration und Ausdeutung der Figur als Diomedes. Immerhin ist trotz der falschen Bildung des rechten Armes die Lebendigkeit der Bewegung und Kühnheit der momentanen Stellung eindrucksvoll. Der Kopf ist zwar antik, aber ziemlich roh und brutal im Ausdruck und gehörte ursprünglich nicht zur Figur.

Die Erhabenheit der Göttinnen des 4. Jahrhunderts wahrt die Statue der Artemis (Nr. 24). Als diese Göttin wurde sie von Michaelis wegen des köchertragenden Querriemens angesprochen. Sie entstammt mit anderen Exemplaren, z. B. der verwandten »Demeter« des Vatikans, dem Kreise des Phidias und bewegt sich dementsprechend in leichter Schrittstellung, angetan mit dem gegürteten Peplos, durch den die Körperformen zu spüren sind.

Eine Büste der Athena (Nr. 64) gemahnt ebenfalls durch die Strenge ihrer Bildung und ihres Ausdrucks an den Kreis des Phidias, vielleicht kommt Kresilas als Autor in Frage. Stilistische Parallelen wären die Athena der Villa Albani in München und die kriegerische Kolossalstatue der Athena von Velletri im Louvre.

Man findet noch den griechischen, frischen Kopf eines Mädchens (Nr. 22) sowie die wohl um die Wende vom 3. zum 2. Jahrhundert entstandene



Lysippos. Sandalenlösender Palästrit, auch Hermes genannt
Versteigerung der Sammlung Lansdowne am 5. März
bei Christie, Manson & Woods, London

Kopf des Hermes
Versteigerung der Sammlung Lansdowne am 5. März bei Christie, Manson & Woods, London

Büste eines jugendlichen Siegers (Nr. 60). Hübsch in der Bewegung sind eine elegante Parisstatue (Nr. 90) und der Apoll Sauroktonos (Nr. 91), letzterer eine schwache Nachbildung desselben Themas von Praxiteles (Louvre!).

Eine künstlerisch weniger bedeutende Schöpfung der römischen Antike ist die monumentale Marc-Aurel-Statue (Nr. 17), bei der man über die Zusammengehörigkeit von Kopf und Figur verschiedener Meinung ist.

Von dem Vielen, was noch zu nennen wäre, möchte ich eine Thermenfigur herausheben, die Gestaltung eines Mädchens mit Krug (Nr. 41), deren Kopf absichtlich im Stil der Zeit der Perserkriege gebildet ist, deren Gewand aber mit seiner feinen Fältelung und stofflichen Charakterisierung eine erheblich spätere Stufe der Entwicklung verrät. Erwähnenswert ist ein attisches Hochrelief mit dem Titel »Homer in Gedanken über die Ilias« (Nr. 93), eine gut erhaltene Hermesstatue des 4. Jahrhunderts (Nr. 104), eine Zeusbüste (Nr. 35), das Fragment eines attischen Grabreliefs von der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts (Nr. 83), einige römische Grabdenkmäler (z. B. Nr. 73, 74).

Den allgemeinen Charakter der Sammlung verlassen wir mit zwei assyrischen Reliefs, dem Fragment eines Wagenlenkers mit zwei Pferden (Nr. 50) und demjenigen eines Eunuchen (Nr. 51), die von Khorsabad stammen und verwandten Werken im Britischen Museum gleichen.

Schließlich reiht sich an die Sammlung noch eine Venus Canovas (Nr. 120), fast identisch mit dem Exemplar in der Galerie Pitti und das angeblich letzte Werk des Meisters, eine äußerst reizvolle, schlafende Nymphe (Nr. 119). h. rosenbaum

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Die Sammlung Vieweg

Die Sammlung Vieweg, in ihren Anfängen auf die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammengebrachte Kollektion des Finanzrates Heinrich Wilhelm Campe, eines Mitgliedes der bekannten Verlegerfamilie zurückgehend, gehörte, trotzdem einige ihrer Objekte auf der Kunstschutzliste standen, zu den am wenigsten bekannten deutschen Privatsammlungen überhaupt. Im 19. Jahrhundert dauernd erweitert, hat die Sammlung ihr heutiges Aussehen durch Campes Schwiegersohn Eduard Vieweg, vor allem aber durch seinen Enkel Heinrich Vieweg, den Wilhelm von Bode beraten hat, erhalten. Nach dem Tode Heinrich Viewegs (1890) war die Sammlung im wesentlichen abgeschlossen. Ihre Versteigerung am 18. März durch Lepke bedeutet für den Berliner Kunstmarkt ein Ereignis besonderer Art.

Die Zahl der seltenen und hervorragenden Werke aus allen Gebieten ist überraschend. An erster Stelle stehen die Gemälde, die trotz einiger Beispiele deutscher und italienischer Malerschulen vor allem Arbeiten niederländischer Meister zeigen. Das früheste Bild der Sammlung ist eine Madonna in Halbfigur, die lange Zeit als Werk des Dirk Bouts galt, aber von einem anonymen Brüsseler Meister um 1470/1480 geschaffen wurde. Typische Arbeiten Jan Provosts sind die beiden Altarflügel mit Johannes dem Täufer und einem heiligen Mönch. Provosts stehen auch zwei Flügel mit Stifterbildnissen in Halbfigur und individueller Porträtauffassung nahe. Leicht erkennbare Arbeiten von guter Qualität rühren vom Meister der weiblichen Halbfiguren (hl. Magdalena) und Ambrosius Benson (Madonna) her. Von kunstgeschichtlicher Bedeutung ist eine ausgezeichnete Darstellung der »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« von Scorel, die kompositionell und koloristisch in die Nähe der Magdalena des Rijks-Museums gehört. Zur Kunst des 17. Jahrhunderts leiten einige Landschafts- und Genrebilder des Jacob Grimmer und Sebastian Vrancx über. Hier übertrifft Jacob van Ruisdaels »Bleiche von Haarlem«, die im ersten Bande des »Unbekannten Meisterwerks« die verdiente Würdigung finden wird, alle anderen Bilder der Sammlung Vieweg an Größe der Konzeption und Erhaltung. Wenig nur stehen

Jan Steens mit der Katze spielende Kinder nach. Das vollsignierte Bild, dessen Kindertypen an Judith Leyster erinnern, gehört zu den wenigen Katzenbildern Jan Steens, von denen das Rijks-Museum wohl das schönste Beispiel verwahrt. Mit charakteristischen, zumeist signierten Werken, treten weiterhin Hendrick Averkamp, Simon de Vlieger, Nicolaes Maes, der Nachfolger Goyens, Johannes Schoeff, Cornelis de Heem, Frans und Willem van Mieris und David Teniers hervor. Aus der bescheidenen Zahl der deutschen Bilder ist vor allem das Brustbild eines jungen Mädchens von Lucas Cranach d. Ä. zu nennen. Die italienischen Bilder der Sammlung, die F. Harck bereits 1891 im »Archivio Storico« besprochen hat, gehören fast ausschließlich oberitalienischen Schulen an. Der seltene Cima-Schüler Pasqualino Veneto ist mit einem signierten Madonnenbild vertreten, das wohl später entstanden als das 1496 datierte Bild im Museo Gorrer in Venedig stark bellineske Züge aufweist. Besonderen Reiz übt die heilige Familie Francesco Zaganellis, die stilistisch etwa in die Zeit der Madonna in Chantilly weist, aus. Wegen seiner hohen künstlerischen Qualität verdient Marco Zoppos »Christus im Grabe« erwähnt zu werden.

Die plastischen und kunstgewerblichen Arbeiten sind in der Hauptsache auf Empfehlung Bodes erworben worden, so die florentinischen Leuchterengel aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in alter wohlerhaltener Fassung, die wahrscheinlich von Francesco Francia geschaffene Terrakottabüste, das Madonnenrelief von Andrea della Robbia und als Hauptwerk die halbkreisförmige Lünette mit dem heiligen Michael von Andrea della Robbia, die mehr als vierhundert Jahre das Hauptportal der Kirche S. Michele Arcangelo in Faenza geschmückt hat. Diesen Werken italienischen Ursprungs sind einige deutsche Arbeiten anzuschließen, wie die spätgotische Reitergruppe des heiligen Georg bayrischer Provenienz und eine Art Feldflasche mit reichem Reliefschmuck, vermutlich kölnischer Herkunft. Unter den Textilien sind die Hauptstücke ein in Brüssel um 1530 entstandener Bildteppich mit einer zwischen zwei Heiligen unter einem Baldachin thronenden Madonna und ein Schweizer Antependium mit den Darstellungen der Verkündigung und der Anbetung der Könige vor gotisierendem Rankenwerk. Von den Glasarbeiten sind ein rheinisches Stangenglas und zwei Römer, alle drei aus dem 16. Jahrhundert, zu beachten, von den Glasmalereien eine Anzahl Schweizerscheiben, darunter Arbeiten von Balthasar Federlin und den beiden Lindmeier. Die Majoliken der Sammlung Vieweg stammen ausschließlich aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Anfänge der toskanischen Majolikakunst sind dem damaligen Geschmacke nach unvertreten geblieben. Die bemerkenswertesten Stücke sind zwei Majolikaschüsseln aus Deruta und Faenza. Zu den größten Seltenheiten gehören die beiden Delfter Fayenceplatten mit Landschaften in Blaumalerei von Frederick van Frytom, der im Gegensatz zu den nach ostasiatischen Vorbildern tätigen Delfter

Polyklet (?) Verwundete Amazone

Versteigerung der Sammlung Lansdowne am 5. März bei Christie, Manson & Woods, London

Künstlern zu den wenigen gehörte, die einen nationalen Stil kultivierten. Unter den Edelzinnarbeiten der Hochrenaissance sind François Briot (Marsschüssel) und Caspar Enderlein (Temperantiaschüssel) mit signierten Arbeiten vertreten. S.

LONDON

Wie schon in Heft 3 mitgeteilt, ist im Februar die Auflösung der Sammlung Barnet Lewis bei Christies für den Kunsthandel wichtig. Nachdem das teilweise sehr gute altenglische Silber am 25. Februar ausgeboten wird, kommen am 26. und 27. Februar die Möbel und Kunstgegenstände zur Versteigerung. Sehr gute Chinavasen der Kanghi-Zeit sind darunter, besonders hübsch die signierte weiße Marmorstatuette einer Flora von Clodion und eine selten graziöse Pariser Directoire-Uhr. Neben einigen guten Louis-XVI.-Uhren, Kandelabern und Vasen, einem Roger Vandercruse la Croix gestempelten, gut fournierten Louis-XVI.-Sécrétaire, werden eine Reihe Louis-XVI.-Fauteuils mit zugehörigen schönen Beauvaisbezügen gute Preise erzielen. Besonders hervorzuheben ist die ganz selten schöne, auserlesene Régence-Kommode mit Aufsatz (Kat.-Nr. 63, Abb.), eine vornehme Louis-XV.-Kommode von Oeben und eine gute italienische Truhe des 16. Jahrhunderts. h. r.

MÜNCHEN

Am 26. Februar und folgende Tage findet bei Hugo Helbing, München, eine Versteigerung von Antiquitäten und alten Gemälden statt, deren Bestände in der Hauptsache aus deutschem Adelsbesitz stammen. Fayencen, Porzellane, antike Gläser, Silber-, Zinn- und andere Metallarbeiten eröffnen den Katalog. Hervorzuheben sind unter den Wandteppichen ein Behang Vertumnus und Pomona, Brüssel, Werkstatt des Jakob Geubel I. um 1580, eine Verdüre und eine Szene Sappho in Landschaft, Orientteppiche, Stickereien und Meßgewänder schließen sich an. Unter den Möbeln befinden sich italienische Renaissancetruhen, Sitzmöbel, furnierte und eingelegte Kommoden, Schränke, Wandspiegel und Uhren des Rokoko, Louis XVI. und Empire von ausgezeichneter Qualität. Das ostasiatische Kunstgewerbe ist durch Porzellane, Bronzen und Schwertstichblätter vertreten. Unter den zahlreichen Gemälden der europäischen Schulen sind Arbeiten von Berchem, Fabio Canal, Guardi, Hickel, Liberi, Ricci, D. Teniers I., Venne u. a., außerdem ein interessantes Papstporträt der bolognesischen Schule und ein altdeutsches, wohl Nürnberger Bild um 1500 nach einem byzantinischen Gnadenbild zu nennen. Die Bestände an Skulpturen weisen unter den Antiken einen römischen Porträtkopf und einen Kinderkopf, 2. Jahrhundert n. Chr., von Bedeutung auf. Hervorzuheben sind außerdem eine Relieffigur Petrus Martyr, Spanien um 1500, sowie Barock- und Rokokofiguren in alter Fassung. Die 100 Nummern umfassende Abteilung Graphik enthält Handzeichnungen vom 17. bis 19. Jahrhundert, zahlreiche kolorierte Ansichten, darunter Wiener und Münchener Blätter um 1800. Den Beschluß bilden die Bücher mit einigen Inkunabeln und drei Pergamenturkunden aus dem 15. und 17. Jahrhundert. Im Anschluß daran gelangen alte Kriegs- und Jagdwaffen aus dem Besitz eines norddeutschen Sammlers und aus dem Nachlaß Sanitätsrat Dr. Gärtner, Stuttgart, zur Versteigerung. G.

DIE SAMMLUNG LEOPOLD SELIGMANN IM KÖLNER SCHNÜTGEN-MUSEUM

Auf der Ausstellung Mittelalterlicher Kunst aus Kölner Privatbesitz, die vor etwa zwei Jahren der Kölnische Kunstverein zusammenbrachte, wurde es jedem, der Pracht nicht mit Wert gleichsetzt, ohne weiteres klar, daß keine andere Privatsammlung mittelalterlicher Kunst in Köln es mit der von Seligmann aufzunehmen vermochte. Bevor der Schatz des Herrn Seligmann sich nun nach Berlin unter den Hammer begibt, ging er noch einmal ein in die stillen Räume des Schnütgen-Museums am Hansaring, so, als wolle er noch einmal mit dem gleichgesetzten Ahnengut des Kölner öffentlichen Besitzes Zwiesprache halten. Angesichts der auffallenden Vorherrschaft rheinischer und nordfranzösischer Stücke in dieser Sammlung ist der Gedanke an die Wahrscheinlichkeit ihrer Zerstreuung in alle Welt für den geistig hier Eingesessenen einigermaßen bedrückend. Und doch wird man der Hoffnung nicht Raum geben dürfen, daß allzuviel vom Wesentlichen dem Rheinland verbleiben wird. Es heißt, daß die Stadt Köln sich diesmal lebhaft bemüht gezeigt habe, die Sammlung geschlossen zu erwerben. Alle Bemühungen seien an dem unnachgiebig geforderten Preis des Besitzers gescheitert. Ob die Forderung — man spricht von 800000 RM. — übertrieben war, wird nun das Versteigerungsergebnis zeigen müssen. Jatho

VAN DIEMEN — Dr. BENEDICT & CO.

Aus dem bekannten van Diemen-Konzern, den der verstorbene Albert Loeske zusammen mit Dr. Plietzsch begründet hatte, haben sich die beiden auf dem Gebiet der älteren europäischen Kunst führenden Firmen van Diemen & Co. und Dr. Benedict & Co. zu einer einzigen Firma zusammengeschlossen. Diese wird demnächst die bisher von Dr. Otto Burchardt & Co. innegehabten Räume in der Bellevuestraße 11a beziehen, während Dr. Otto Burchardt & Co. seinerseits in die Geschäftsräume der Firmen Dr. Benedict und Dr. Burg & Co. (die letztere ist aus dem Konzern ausgeschieden) übersiedelt. Der Zusammenschluß der beiden erfolgreichen Firmen und die Vereinigung ihrer bisherigen Leiter (Dr. E. Plietzsch und Dr. Benedict) entspringt nicht nur rein geschäftlichen Erwägungen, sondern dürfte eine weitere Etappe des Aufstiegs vorbereiten. Sie bedeutet nicht nur für den Berliner Kunstmarkt, sondern auch international eine sehr bemerkenswerte Tatsache. r

AUSSTELLUNGEN UND NEUERWERBUNGEN DER AMERIKANISCHEN MUSEEN[1]

VON FRANK E. W. FREUND

Fortsetzung und Schluß aus Heft 5

Die wichtigsten Neuanschaffungen für das Detroiter Art Institute sind eine Reihe französischer Gemälde und Kunstmöbel des 18. Jahrhunderts. Ferner sind zu nennen ein herrlicher Tiepolo, eine Madonna mit Kind, gestiftet von Mr. Charles T. Fisher, ein von Sir Joseph Duveen geschenkter Franciabigio, einen Jüngling darstellend, dann der meisterliche »Bourbon Bellini«, eine Madonna mit Kind aus dem Jahre 1509, einen Matthieu le Nain, ein Interieur von Hendrick van der Burch und für die moderne Abteilung ein formstarker Derain.

In San Diego, wo Mr. Poland sein noch ziemlich leeres Museum sozusagen aus dem Nichts zu füllen versucht, erhielt man einige wertvolle Gaben, darunter ein Porträt König Philipps IV. von Spanien von der Hand des del Mazo, das Mr. Felix Wildenstein gestiftet hat. Wiewohl das San Diego-Museum, begreiflicherweise, aus altspanischer

Simone Martini — Christus am Kreuz
Cambridge, Fogg Museum

Spätgotisch, französisch (Geschenk der Mr. Charles H. Schweppe) — Bärenjagd. Wandteppich — Toledo, Museum

Kunst eine Spezialität zu machen versucht, ist dieses Werk doch das erste der großen spanischen Schule des 17. Jahrhunderts! Eine andere Stiftung an das Museum ist das Bildnis eines Ritters von Cornelis de Voss seitens der Ehrhardt Galleries. Das Haus steht, aber die Räume bleiben leer!

Ganz ähnlich ist es sogar um die sogenannte National Gallery in Washington bestellt. Da ist man auch auf »Stiftungen« und milde Gaben angewiesen. Diesmal war es eine sorgfältig und mit Liebe ausgesuchte Sammlung amerikanischer Maler, die der eifrige, viele Interessen pflegende Mr. John Gellatly während vieler Jahre zusammengebracht hat. Er besitzt u. a. noch eine einzigartige Sammlung altchinesischen Glases, die Dr. Salmony für ihn katalogisiert.

Die Neuerwerbungen des Fogg Museums sind umfassend und reichhaltig: Stickereien, Stiche von Dürer u. a., ostasiatische Kunst usw. Eine Serie spanischer Stickereien etwa

9. Jahrhundert v. Chr. Assyrisches Alabasterrelief
Cleveland, Museum

aus der Zeit um 1400 ist von besonderem Interesse. Eine Kreuzigung läßt im Typ der Christusfigur und im ganzen Ausdruck sehr an die Gemälde des Pedro Nicolau aus Valencia denken.

Die Haupterwerbung des St. Louis Museums war ein wichtiges Gemälde von Pieter de Hoogh, »Das Kegelspiel«, ehemals in der Sammlung des Marquis Colbert Chabannais.

In Minneapolis gab es eine Ausstellung der großartigen Sammlung orientalischer Teppiche des unermüdlichen und kenntnisreichen Mr. James F. Ballard, der im Jahre 1922 schon einmal eine ganze Sammlung erlesenster Teppiche dem Metropolitan Museum zum Geschenk gemacht hatte. Nun hat er schon wieder 113 Stücke zusammengebracht. Das Museum kaufte eine griechische Grabstele des 6. Jahrhunderts aus pentelischem Marmor für seinen neuen Antikensaal an.

Das Toledo Museum, das dank seiner großen früheren Erbschaft aus dem Nachlaß des verstorbenen Mr. Libbey jetzt, wie es hier so schön heißt, mehr als bisher »im Markte ist«, hielt während der Berichtsperiode die erste größere Ausstellung amerika-

Französisch. Zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts
Jungfrau mit Kind. Elfenbein Cleveland, Museum

nischer Antiquitäten in den Vereinigten Staaten ab, auf der etwa 500 Werke zu sehen waren. Von seinen Neuerwerbungen seien angeführt: ein flämischer Wandteppich aus dem Schloß La Croix de L'Orme, die Jagd des kalydonischen Bären darstellend; zwei gotische Figuren, ein Christus aus Holz, französisch, 13. Jahrhundert, und ein Kruzifix, spanisch, 14. Jahrhundert; und schließlich ein bedeutender Degas, ein Pastell: »Tänzerinnen«. Dieses Bild ist das erste, das aus den Einnahmen des Libbey-Erbes für das Museum angekauft worden ist.

In Rochester hielt man eine Leihausstellung altholländischer Werke aus dem Besitz von Paul Bottenwieser ab, der sämtliche Gemälde, darunter einen Hobbema und einen Jacob Ruisdael dargeliehen hatte. Man hatte zwei Säle mit holländischen Möbeln und Kunstgewerbe der Zeit ausgestattet. An Neuerwerbungen seien registriert: die Ocumpaugh-Sammlung ägyptischer und klassischer Altertümer, ein Stukkorelief »Madonna und Kind« aus dem Umkreis Donatellos und drei Scheiben französischer Glasmalerei aus dem 13. Jahrhundert. Alle diese Werke stellen Geschenke von Freunden des Museums dar, das scheinbar überhaupt keine eigenen Mittel zu Ankäufen besitzt.

Ehe Direktor Dana vom Newarker Museum nach langer, schwerer Krankheit starb, hatte er noch eine Ausstellung arrangiert: »Das Metall im neuen Kunstgewerbe«, die die Bedeutung dieses neuen Werkstoffs für Möbel usw. dartun sollte. Vorbildlich

Süddeutsch. Ca. 1300 Christus und der hl. Johannes
Cleveland, Museum

war auch seine frühere Ausstellung von »Werken Unbekannter« gewesen. Von diesen Werken »ohne Namen« wurden einige für das Museum angekauft, um noch unbekannte schaffende amerikanische Künstler zu ermutigen. Eigenartig war auch der Ankaufsmodus: eines der vier Gemälde wurde durch populäre Abstimmung gewählt, ein zweites durch Wahl der Museumsbeamten, das dritte und vierte durch die Entscheidung der Ankaufskommission.

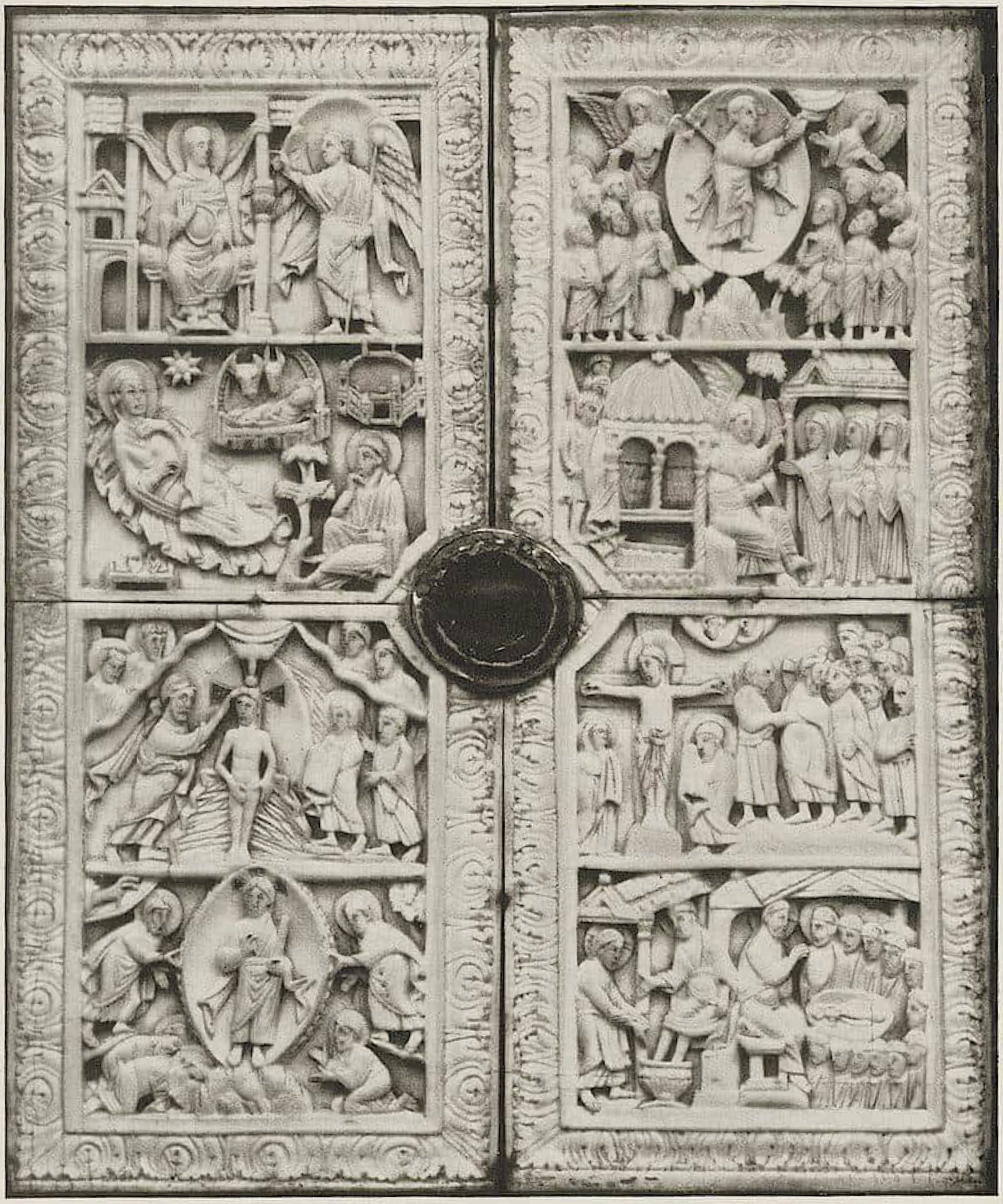
Gemäß seinem bewährten Prinzip, Weniges, aber nur Bedeutsames, und das von höchster Qualität zu erwerben, fügte das Cleveland Museum u. a. folgende Werke den betreffenden Abteilungen zu: Eine deutsche Holzgruppe, Christus und Johannes darstellend, etwa um 1300 (erwähnt u. a. in Julius Baums »Gotische Bildwerke«) aus der Hofrat Röhrer- und der Benoit Oppenheim-Sammlung, ein frühes assyrisches Alabasterrelief, dessen andere Hälfte sich in der National Gallery of Canada in Ottawa befindet. Es stammt fast sicher aus dem Palast Assurnasirpals in Nimrûd, denn es ist einem aus diesem Palast stammenden, im British Museum befindlichen ganz ähnlich; ein elfen-

Griechisch. Erste Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. Bronze-Situla
Cleveland, Museum

beinerner Buchdeckel vom Unterrhein, 11. Jahrhundert, bestehend aus vier Plaketten (publiziert in Goldschmidts »Elfenbeinskulpturen); eine griechische Halskette; der Kopf einer Sphinx aus grobkörnigem Marmor, 6. Jahrhundert, und eine Bronzesitula, attisch, erste Hälfte des 5. Jahrhunderts, vielleicht der Preis eines Siegers in athletischen Spielen; eine »Minerva« von Bernardo Strozzi (Abb. S. 138); eine Madonna mit Kind aus Elfenbein, französisch, zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts und der spätgotische, reich geschnitzte Thronsessel eines Abtes, französisch, Anfang des 16. Jahrhunderts.

»Das Bild des Jahres« für das Hartforder Wadsworth Athenäum war in der Tat eines seltenster Art, nämlich das Fragment einer Fra Angelico-Tafel, den Kopf eines Engels darstellend. Das Bild soll aus Rußland kommen und besitzt die mystische und zarte Schönheit der Werke des seligen Frate. Es stammt etwa aus der Zeit des Cortona-Altars, der 1424 vollendet wurde, ist also ein Werk der frühen Epoche des Meisters. Eine zweite Erwerbung von künstlerischer Bedeutung war die eines Aquarells von Daumier, das diesen in seiner ganzen monumental dramatischen Größe repräsentiert: eine Familie von Zirkusleuten auf dem Marsch, die in Klossowskis »Daumier« und in Eduard Fuchs' »Der Maler Daumier« abgebildet ist.

In Cincinnati, dessen Museum schon 1927 von der verstorbenen Mrs. Emery das große Vermächtnis der qualitätsreichen, vierzig Meisterwerke der Edgecliffe-Sammlung erhalten hatte, wurde durch öffentliche Sammlung ein Fond von über zwei und eine halbe Million zusammengebracht, der nun als Grundstock für das Institute of Fine Arts dienen soll. Diese Summe hat den Zweck, die berühmten Gemälde alter Meister, sowie ausgesuchtestes chinesisches Porzellan der Taft-Sammlung nebst dem sie beherbergenden Hause zu erwerben. So steht nun Cincinnati, dessen bisheriger größter künstlerischer Stolz die vielen von dem Künstler dem Museum vermachten Gemälde Frank Duvenecks gewesen waren, plötzlich mit an der Spitze der amerikanischen Kunststädte. Übrigens umfaßt die Tätigkeit des Institute of Fine Arts auch Musik, wie ja überhaupt — z. B. auch im Metropolitan Museum in New York (populäre Konzerte), im Detroiter Institute, im



Niederrheinisch. 11. Jahrhundert

Elfenbeinerner Buchdeckel
Cleveland, Museum

Chicagoer Institute (das Goodman Theatre) — die Tendenz der amerikanischen Museen vielfach dahin geht, auch die anderen Künste mit in ihren Bereich zu ziehen.

»Die Rhode Island School of Design«, die zugleich das Museum für die Hauptstadt, Providence, des kleinen Staates bildet, konnte ihr fünfzigjähriges Jubiläum feiern. Diese »Schule« ist eine Art Kunsthochschule, Akademie und Kunstgewerbeschule zusammen und zugleich eben auch Museum, für welch letzteres schon 1926 ein neues Gebäude errichtet worden war. Mit verhältnismäßig geringen Mitteln wird hier Bedeutsames geleistet und auch mancherlei gesammelt.

Die Albright Art Gallery in Buffalo hat, wohl als bisher einziges amerikanisches

Museum, eine Mädchenbüste in Terrakotta von Wilhelm Lehmbruck erworben und zwar durch die Generosität des bekannten Sammlers Mr. A. C. Goodyear.
Die Haupterwerbung des Jahres seitens der das letztemal eingehender behandelten Phillips Memorial Gallery in Washington war eine »Tänzerin« von Derain, die bei Reinhardt in New York wegen ihrer monumentalen und farbigen Schönheit größtes Aufsehen erregt hatte.
Das Worcester Art Museum, das längere Zeit ein Hauptgewicht auf italienische Primitive gelegt hatte, erwarb diesmal ein bedeutsames Fragment von Tizian, einen Bischof und einen Betenden darstellend. Dieses Fragment gehört zu des Meisters letztem und großartigstem Altersstil und ist etwa dem Jahre 1571 zuzuschreiben (Abb. S. 139). In der »Eisenstadt« Worcester wird nun bald der Bau für das neugegründete Waffenmuseum des Eisenfabrikanten Mr. John W. Higgins fertiggestellt sein, in dem dieser »das Eisen in der Kunst« vorzuführen beabsichtigt. Das Museum besitzt bereits eine hervorragende Sammlung alter Waffen und Rüstungen und soll noch weiter ausgebaut werden, um den Bewohnern Worcesters zu zeigen, wie Kunst mit Handwerk zu Nutz und Frommen beider vereint werden kann.
Ein anderes im Entstehen begriffenes Museum ist das historische der Stadt New York, für das der Stadtrat ein Grundstück an der oberen Fünften Avenue frei zur Verfügung gestellt hat, während die für die Bestreitung der Bau- und anderen Kosten nötige Summe von zwei Millionen durch eine öffentliche Sammlung zusammengebracht worden ist. Mit diesem Museum wird New York sozusagen in die Reihe der historischen Städte einrücken!

Maurice Sterne — Der Bombenwerfer
Worcester, Museum

Henri Matisse — Türkin. Zeichnung. 1929

Aus der Matisse-Ausstellung der Galerie Thannhauser, Berlin

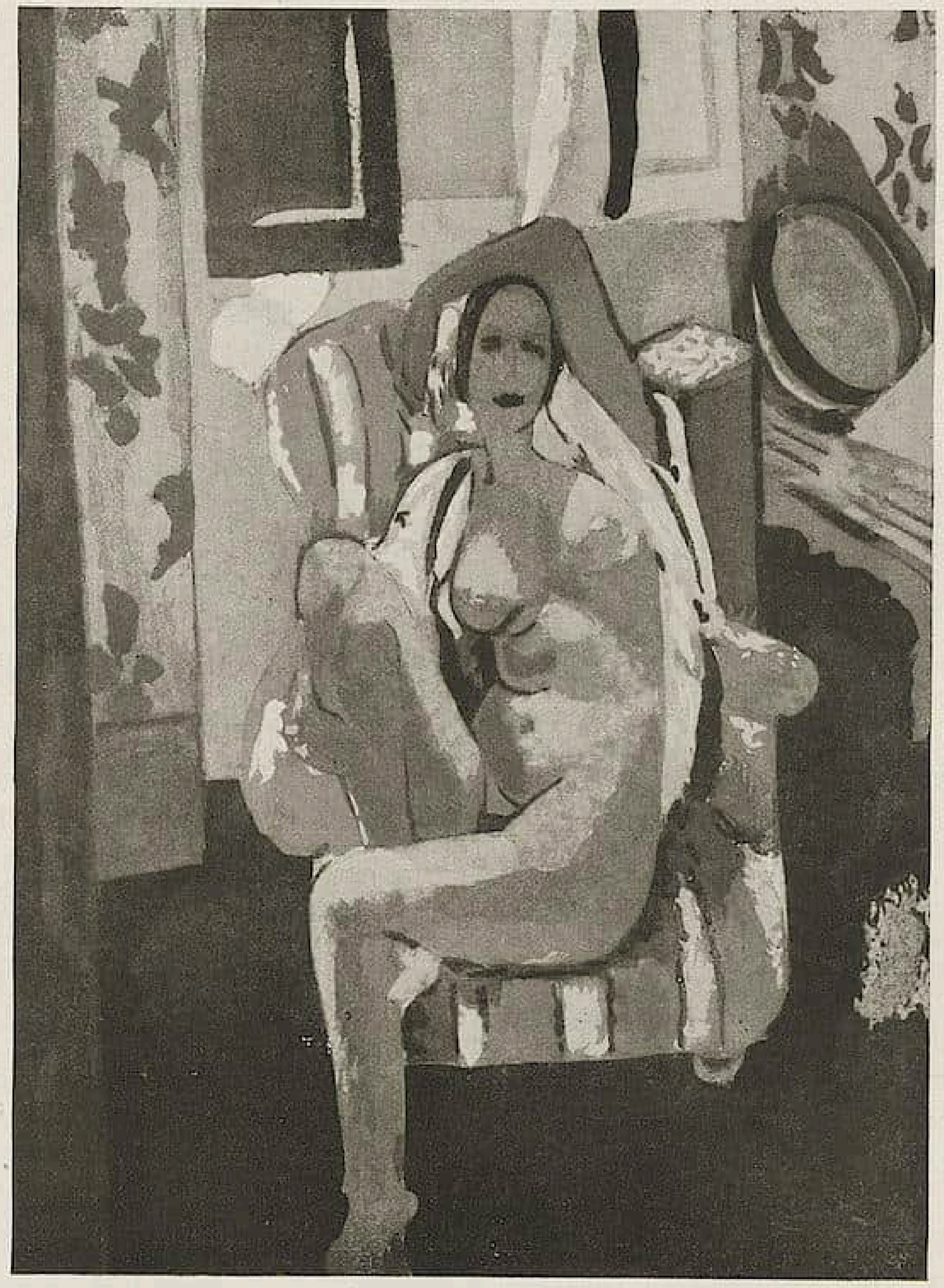
HENRI MATISSE

ZUR AUSSTELLUNG IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN

VON WILLI WOLFRADT

Man hat bei uns noch kaum Gelegenheit gehabt, die blühende Ebene dieser Kunst mit vollen Blicken zu überschauen. Unsere Vorstellung von ihr sah sich auf verstreute Einzeleindrücke angewiesen, die sich allenfalls aus der Beobachtung ihres befruchtenden Weiterwirkens ergänzen ließen. In den letzten Jahren gar blieb es bei Zufallsbegegnungen, die vor allem über die jüngeren Schaffensergebnisse nicht unterrichteten. Man muß sich das verdeutlichen, um danach das Verdienst der nun auf breitester Grundlage erfolgten Aufzeigung durch die Galerie Thannhauser zu würdigen. Matisse in der Fülle und Weite seiner malerischen und darüber hinaus seiner plastischen und graphischen Produktion zu veranschaulichen, war um so mehr ein Erfordernis, als der Begriff seiner stilistischen Art zum täglichen Umgang jedes irgend mit der Gegenwartskunst sich Befassenden gehörte, ohne bislang durch ein zureichendes Anblickserlebnis legitimiert zu sein und ohne die Möglichkeit einer Überprüfung. Erst diese in jeder Hinsicht wohlfundierte, zu strömendem Gesamtaspekt gebreitete Ausstellung versetzt in die Lage, ihrer habhaft zu werden und eine gültige Stellung zu gewinnen.

Man erblickt wundervolle Beete licht und unverzagt gegeneinander gestimmter Farbe und weidet sich am lauteren, durchscheinenden Zusammenklang. Immer aufs neue entzückt das luftige Leuchten der Akkorde, ihr Glockenschwingen. Immer wieder erstaunt die leichte und kühne Sicherheit der Harmonien. Es bekundet sich darin eine divinatorische Überlegenheit, die nie aufhört, zu wagen, nie zaudert, ein ungewohntes Glück zuzumuten. Der freie Plan des Bildaufrisses entspricht in seiner losen Fügung, in seinem gleitenden Balancement ganz und gar dem geklärten Schweben, dem offenen Beziehungsspiel der farbigen Flächen. Man empfindet die unbedingte Einheit der formalen und der klanglichen Konzeption, findet sie bestätigt durch den gelöst und bestimmt alle Bildglieder einfassenden Kontur. Diese Malerei hält sich ebenso weit entfernt von konstruktiver Strenge wie von der Systemlosigkeit des rein



Henri Matisse Akt im grünen Sessel. 1926

Aus der Matisse-Ausstellung der Galerie Thannhauser, Berlin

Sinnlichen. Matisse verführt gerade durch die ihm eigentümliche Verbindung von durchaus unpedantischer Klarheit und heiter prunkender Nonchalance. Er gibt ein helles, entspanntes Fest nach dem andern.

Auch wohl früher schon hat Matisse gern Tapetenornamente und Stoffmuster ins Bild übernommen und ihm damit etwas von der froh ausgestreuten Buntwirkung solcher Schmuckformen zugeführt. Es ist das auffälligste Merkmal seiner jüngsten malerischen Entwicklung, wie nun dieses Ornamentwesen in steigendem Maße die Bilder durchdringt. Kraus und üppig breiten sich streifige und blumige Dekorsysteme aus, verwandeln die Fläche in lebhaft gesprenkelten, überreich gemusterten Teppich, auf dem das Auge genießerisch wandert, zumal das Gewirr der Zierfiguren keinen schematischen Zug, keine kunstgewerbliche Erstarrung aufkommen läßt. Diese Vegetation des Ornaments umschließt durchaus organisch die Odalisken-Lässigkeit der hingelagerten Akte oder kostümierten Frauen. Diese tragen türkische und arabische Tracht und vervollständigen so das orientalische Wesen der von Schmuckwerk perserbunt überwachsenen, mit Süße gesättigten Bilder. Seltsam genug, daß gegen den Führer der einstigen »Fauves« lediglich die dekorative Zahmheit seiner künstlerischen Ge-

Henri Matisse — Stilleben und Torso. 1925

Aus der Matisse-Ausstellung der Galerie Thannhauser, Berlin

sinnung, gegen den Urheber einer so weitausstrahlenden Schulung nur der Verzicht auf alle Problematik geltend zu machen wäre. Das liegt nicht an irgendwelcher Umkehr, an einem selbstverräterischen Nachlassen der schöpferischen Kraft. Stets hat Matisse in seiner planvollen Sorglosigkeit die eigentliche Gegenerscheinung zum Kubismus gestellt, und so bedeutete gerade er dem deutschen Maler die reinste Verkörperung des westlichen Elysiums. Matisse hat einmal wie ein Vorstoß gewirkt, jetzt hat er sich zur französischen Tradition gefügt, in Vielem unmittelbar an Renoir anschließend. Immer noch strömt durch seine Bilder frische, süß zu atmende Luft in den Raum der europäischen Kunst, frei von akademischem Staub. In ihm ist die Gleichgültigkeit des Dekorativen gegen die Ängste und Erwartungen der Welt. Er schafft unbekümmert für den Genuß, aber aus jeder seiner Farben bricht Hoffnungsschein, jede seiner Harmonien umfängt liebkosend und tröstlich.

Die schöne Ausstellung bei Thannhauser, die mit den Impressionen eines Monet-Schülers einsetzt, sorglich weiterschreitend an mehreren Werken (wie etwa dem schwarzhaarigen Kopf eines liegenden Mädchens mit der Kaffeetasse), die zeitweilige Artnähe zu Derain aufweisen kann, wendet sich hauptsächlich der Produktion der letzten fünf Jahre zu. Sie gewährt aber daneben dem Zeichner, dem Radierer und dem Plastiker keinen geringeren Raum. Und das mit vollem Recht, denn es ist sehr wichtig, zu erkennen, wie unabhängig Matisse im Grunde von der Farbe bleibt, die

doch sein eigentliches Element schien. Seine Linie ist auch dort, wo sie kein leuchtendes Feld zu konturieren hat, witternd beschwingt, sie hat im fein geritzten, leichten Zug über die Radierplatte eine bis zur Laszivität gehende, geistreich vibrierende Lokkung in sich. Auch hier kreist die ganze Produktion um das Thema des hockenden, liegenden Mädchens in träge hingegossener Odaliskenpose. In der Zeichnung scheint Matisse von der großen, offenen Federschrift abgekommen zu sein, die ausgestellten Blätter sind zumeist subtile Bleilineamente, zart anmodelliert, höchst melodiös in ihrer müden Grazie. Die Skulptur aber birgt Sonderwerte, die es verbieten, sie als Ergebnisse gelegentlichen Ausfluges auf ein Nachbargebiet der Malerei zu betrachten. Hier kommt in rauhen, zerpflückten Formungen, in Gebilden eines wildgelaunten Humors eine Urwüchsigkeit zum Durchbruch, die der Maler zwar nicht unterschlagen hat, aber erst sehr geläutert zur Auswirkung kommen ließ. Hier hält sich gleichsam eine auf anderem Felde der Schönheit geopferte Kühnheit schadlos. Um sich dann auch in der Plastik dem als das höhere erkannten Prinzip zu unterwerfen, etwa in einer recht großen Sitzenden mit hinter dem Kopfe verschränkten Armen, deren Silhouettierung ganz an die gemalten Akte anklingt. Es ist in aller Sänftigung ein entschiedenes, makellos ausgewogenes Werk. Der Plastiker Matisse ist keine bloße Kuriosität, sondern ein dem Maler ebenbürtiger Meister.

Henri Matisse — Araberin und Schachbrett. 1928

Aus der Matisse-Ausstellung der Galerie Thannhauser, Berlin

Meister der Ursulalegende — Heilige Sippe
Sammlung A. Lederer, Wien

DREI JAHRHUNDERTE VLÄMISCHER KUNST

IN DER WIENER SEZESSION

VON POGLAYEN-NEUWALL

Es war vorauszusehen, daß der Impuls, der in den letzten Jahren in London dem Ausstellungswesen durch die Ausstellungen altholländischer und vlämischer Kunst gegeben wurde, auch anderwärts befruchtend wirken würde. So wurde unter dem unmittelbaren Eindruck der holländischen Ausstellung des Vorjahres (im Burlington House) in Detroit eine Ausstellung holländischer Kunst veranstaltet (worüber bereits im Cicerone, Jahrg. XXI, S. 704 ff., berichtet worden ist). Und als ein Ergebnis der von London gegebenen Anregungen ist auch die komplementäre vlämische Ausstellung des Vereins der Wiener Museumsfreunde in der Sezession zu werten.

Zu dem Erfolg der Schau hat vieles die Munifizenz der belgischen Museen, daneben aber auch der Berliner und zum Teil auch der Amsterdamer Kunsthandel, vieles auch der ausländische und Wiener Privatbesitz beigetragen.

Unter den frühen Werken ist vor allem Jan van Eycks liebreizende, miniatürenhafte Madonna am Lebensbrunnen, aus dem kgl. Museum der schönen Künste in Antwerpen, zu nennen. Die Madonna mit musizierenden Engeln des Meisters von Flémalle (Sammlung Coray, Zürich) entspricht einem vielfach wiederholten Typus. Von Memling ein Bildnis (aus dem kgl. Museum der schönen Künste in Brüssel) und eine Darbringung im Tempel (Czerninsche Gemäldegalerie). Wie Rogier van der Weyden (dem man hier die bekannte Replik des hl. Lukas, der die Madonna malt, aus dem Besitz des Grafen Wilczek zuweisen möchte) noch in späten Nachfahren nachwirkt, zeigen die interessanten Tafeln mit der Legende der hl. Dymphna (aus der Sammlung des belgischen Legationssekretärs Baron J. van der Elst, Wien) von der Hand des Enkels Rogiers, Goossen van der Weyden. Überaus reizvoll wirkt die Art, wie die pyramidenartig gestaffelte Komposition der »Heiligen Anna Selbdritt« des Hugo van der Goes (aus dem Brüsseler Museum) in die Landschaft gebettet ist, deren saftiges Grün dem Enzianblau des Gewandes der hl. Katharina und dem warmen Rot der hl. Anna wirksame Folie bietet. Der Meister der Katharinenlegende ist mit seinem Hauptwerk (aus der Sammlung van der Elst) zur Stelle. Die von dem Meister der Ursulalegende herrührende »Heilige Anna Selbdritt« (Sammlung August Lederer) zeichnet sich ebenso durch die schlichte, wohlausgewogene Komposition aus, wie durch die Anmut der weiblichen Gestalten, die tiefleuchtende, satte Farbigkeit. Gleich diesen Werken ist auch die kleine Kreuzigung des Jan Provost (Sammlung O. Bondy, Wien), an der uns neben der kontrastreichen Differenzierung der Umgebung Christi vor allem die liebevolle Schilderung des Beiwerkes fesselt (bezeichnend für die Fortdauer des Zusammenhanges mit den Livres d'heure), noch ganz im Geist der Gotik empfunden.

Unter den Bildern, welche den Anbruch der Renaissance in der Kunst der Niederlande künden, verdient die hl. Magdalena des Quentin Matsys

Goossen van der Weyden — Entdeckung der Särge der hl. Dymphna und des hl. Serebernus
Sammlung Baron J. van der Elst, Wien

(Antwerpen, kgl. Museum) an erster Stelle angeführt zu werden. Um sie gruppieren sich die Madonnen des Jan Gossaert und des Joos van Cleve d. Ä., die biblischen Historien des Dirk Vellert. Hier wäre auch die farbensüße Dornenkrönung des Juan des Flandes (Amsterdamer Kunsthandel) und die Marter der hl. Barbara des Jean Bellegambe (V. Bloch, Wien) zu nennen, die durch die packende Kontrastierung von weiblichem Liebreiz und Häßlichkeit und Brutalität der Schergen (die an die Typen des Hieronymus Bosch erinnern), die dramatische Gespanntheit der Handlung, ans Innerste rührt. Zwischen diesen Schöpfungen und Joachim Beuckelaers großgesehener »Heiliger Sippe« (Berliner Kunsthandel), die ein gutes Beispiel für den Einfluß des Manierismus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bietet, klafft ein breiter Sprung, wie er zwischen Anfang und Ende einer Entwicklung zu liegen pflegt.

Den großen Meistern des 17. Jahrhunderts ist der Hauptsaal eingeräumt worden. An der Wand, gegenüber dem Eingang, hängt des Rubens imposantes frühes Bildnis eines Edelmannes zu Pferd aus der Sammlung Clam-Gallas. Seitlich die maje-

Jean Bellegambe — Marter der hl. Barbara
Viktor Bloch, Wien

stätischen Bildnisse genuesischer Edeldamen (Berliner Kunsthandel), die Rubens während seines Aufenthaltes in Genua um 1606 konterfeite, die Vorläufer der großfigurigen Bildnisse van Dycks. Auch dieser größte Schüler des Rubens ist gleich seinem Lehrer mit einer stattlichen Zahl von Bildnissen, auch biblischen Szenen von hoher Qualität vertreten, sowohl aus der älteren Epoche (der auch eine von L. Burchard für van Dyck in Anspruch genommene Darstellung Abrahams und Isaaks aus dem Berliner Kunsthandel angehört), als aus der Zeit seines englischen Aufenthaltes. Wohl zu den schönsten Gruppenbildern seiner letzten Schaffensphase zählt das Bildnis der Familie Bolingbroke aus der Sammlung Louis Rothschild, in der Ungezwungenheit des Bildaufbaues wie in dem Nuancenreichtum der Palette. Unter den Bildern des Jordaens ist die Susanna mit den beiden Alten (Berliner Kunsthandel) das für den Künstler bezeichnendste. In dem rauschenden Schwung der Komposition, der Melodik der Gebärde ein echtes Werk des Barock. Von kaum zu übertreffender Lebendigkeit und Unmittelbarkeit des Ausdruckes ist der Bildniskopf eines Dudelsackpfeifers bei Paul Viktor (Wien), bekannt aus der »Serenade« bei Léonard Le Blon (Antwerpen) und den »Drei Musikanten« bei Lord Yarborough in London.
Neben diesen Fürsten vlämischer Seicentomalerei treten die Werke der übrigen zeitgenössischen Künstler weit zurück, wenngleich auch von ihnen gute Namen, wie die des Cornelis de Vos, des Höllen- und des Sammet-Brueghel, des Brouwer, D. Teniers d. J., Joost van Craesbeeck, Jan Fyt, Jan Siberechts mit trefflichen Arbeiten vertreten sind.

A. van Dyck — Familie Bolingbroke
Aus der Ausstellung »Drei Jahrhunderte vlämischer Kunst« — Sammlung Louis Rothschild, Wien

RUNDSCHAU

DIE ITALIENISCHEN HANDZEICHNUNGEN IN LONDON

So ungleichmäßig und lückenhaft die Auswahl der Gemälde, die vorwiegend wohlbekannte und leicht zugängliche, wie in Ausstellungen schon mehrfach gezeigte Objekte vorführte, ist, so systematisch ist das Gebiet der italienischen Handzeichnung aus vielen Quellen zusammengebracht und in ganzer Breite dargestellt worden. Eine Einschränkung, die für die ganze Ausstellung gilt, ist allerdings auch hier zu machen. Trotzdem die Ausstellung eine umfassende Schau der italienischen Kunst von 1200 bis 1900 zu sein vorgibt, ist sie im wesentlichen der Renaissancekunst gewidmet. Hier ist auch weniger bedeutungsvollen Künstlern nachgespürt worden, während vom beginnenden Barock ab einesteils große Lücken den natürlichen Ablauf der italienischen Kunst empfindlich stören, anderseits die ausgestellten Werke nicht immer die besten Leistungen der betreffenden Künstler vorführen. Im Bereiche der barocken Handzeichnung versagt die Ausstellung ganz. Zweihundert Jahre italienischer Zeichenkunst sind so gut wie unvertreten geblieben, vom 18. Jahrhundert werden nur die Venezianer Tiepolo, Canaletto und Guardi gezeigt. Kein Beispiel verrät den Geschmackswandel, der sich in den letzten zwanzig Jahren vollzogen und zu einer neuen Wertschätzung der barocken Kunst geführt hat. Eine um so schmerzlichere Lücke, als sich im Barock die bildkünstlerische Phantasie in Skizzen und Entwürfen deutlicher ausgesprochen hat als in den ausgeführten Worten.

Die in zwei Räumen ausgestellten Handzeichnungen der Renaissance stammen zumeist aus öffentlichem Besitz. Die Uffizien und die Handzeichnungssammlung in Windsor haben ihre besten Blätter hergeliehen. Bereitwillig haben besonders englische Sammler, an ihrer Spitze der Herzog von Devonshire und Henry Oppenheimer, kostbare Teile ihres Besitzes zur Verfügung gestellt. Von den wenigen kontinentalen Handzeichnungssammlern sind nur Frans Koenigs und Frits Lugt vertreten.

Künstlerisch und zahlenmäßig bestimmen den starken Eindruck die einen ganzen Raum füllenden Skizzen der in und um Florenz tätigen Meister. Die Frühzeit erscheint mit einigen wohlbekannten Blättern von Taddeo Gaddi, Lorenzo Monaco, Fra Angelico und Benozzo Gozzoli. Letzterem wird auch ein Skizzenbuch zugeschrieben (Sammlung Frans Koenigs), das neben Studienblättern seiner Hand Nachzeichnungen nach Fra Angelico und Pisanello enthält. Ergiebiger ist die

Auswahl bei den großen Quattrocentomeistern. Sie sind in langer Folge nebeneinandergereiht: Porträtköpfe und Reiter Paolo Uccellos aus den Uffizien, streng konturierte Aktstudien Antonio Pollaiuolos, Studienköpfe Verrocchios und Ghirlandajos und ihrer Schule, Gewand- und Kompositionsstudien Botticellis und Filippinos (von den fünf Oxforder Zeichnungen [Nr. 424] sind die oberen drei manieristische Nachzeichnungen nach dem gleichfalls ausgestellten Bilde Piero di Cosimos mit der Darstellung des Lapithen- und Zentaurenkampfes), Köpfe, Akte und Kartons Signorellis und Peruginos. Den größten Raum nehmen Leonardo, Raffael und Michelangelo ein. Während man auf der Ausstellung Raffael in Gemälden und Zeichnungen aus allen Zeiten, Michelangelo in seinem David aus dem Bargello, dem Londoner Madonnentondo und gleichfalls in einer grossen Reihe Zeichnungen studieren kann, hat man sich bei Leonardo auf eine besonders glückliche Auswahl von Zeichnungen von überallher beschränkt, die die Vielseitigkeit seiner Studien und Inventionen aufs beste dokumentieren.

Während in Mittelitalien bis zu Raffael hin der Silberstift ein wesentliches Ausdrucksmittel der Zeichner ist, bestimmen die oberitalienische Zeichenkunst des Quattrocento fast ausschließlich Feder und Kreide. Höhepunkte sind die fein ausgeführten Naturstudien Pisanellos und die Kompositionsskizzen Mantegnas, die ihm oder den Stechern als Vorlagen dienten. Eine der veronesischen Schule zugeschriebene Federzeichnung mit der Darstellung eines Reiters steht stilistisch Jacopo Bellini, von dem das British Museum eine verwandte Darstellung mit dem heiligen Georg verwahrt, nahe. Merkwürdigerweise fehlt Jacopo Bellini in der sonst lückenlosen Reihe der venezianischen Zeichner. Die Auswahl erhebt sich kaum über das von Hadeln in seinen allgemein leicht zugänglichen Werken über die venezianische Zeichnung gesammelte Material.

Unter den venezianischen Blättern der Hochrenaissance fallen eine bisher nur wenig beachtete Federzeichnung mit der Figur eines stehenden jungen Mannes von Giorgione (Uffizien) auf, die leider durch Flecken entstellt und von späterer Hand mit schwarzer Kreide übergangen, große Sicherheit im Erfassen der körperlichen Anatomie enthüllt; von Tizian außer den prachtvollen Uffizienzeichnungen ein jugendlicher Kopf der Sammlung Russell in drei Kreiden; von Tintoretto außer den bereits publizierten Blättern eine Aktfigur in schwarzer Kreide aus der Sammlung Witt.

Die gleiche Zeitspanne, etwa von 1400 bis 1600, erfaßt die ergänzende Ausstellung des Kupferstichkabinetts des British Museum, das in einer gewissen Zahl von Blättern die kostbarsten Proben seines reichen Besitzes an italienischen Handzeichnungen gesondert zugänglich gemacht hat. Beide Ausstellungen zusammengenommen bieten die umfassendste Darstellung der italienischen Zeichenkunst der Renaissance, wie sie müheloser nie vorher studiert werden konnte.

Scharf

AUSSTELLUNG ALTFRANZÖSISCHER PLASTIK IN DER GALERIE DEMOTTE, NEW YORK

Ende Februar ist in der Galerie Demotte, New York, eine zwar kleine, aber sehr interessante Ausstellung französischer Plastik eröffnet worden, zu der der verdiente Präsident der Gesellschaft für französische Kunstgeschichte, Louis Réau, ein lesenswertes Vorwort geschrieben hat. Die Ausstellung beschränkt sich darauf, an einer Reihe gut gewählter Beispiele die Entwicklung des Madonnentyps vom 12. bis 18. Jahrhundert zu erläutern und die charakteristischen Merkmale des »Geopolitischen« in der Kunst anschaulich zu machen. So sind in diesem Zusammenhang die Verschiedenheiten der Auffassung und der künstlerischen Einstellung innerhalb der Landschaften Frankreichs besonders aufschlußreich. Als ältestes Beispiel wird eine Mutter Gottes aus der Auvergne (12. Jahrhundert) vorgeführt, die den Typ der französischen Kunst des Nordens repräsentiert, und sich als solche auch mit anderen berühmten Darstellungen der gleichen Gegend berührt. Aus dem 12. Jahrhundert sieht man eine Mutter Gottes in polychromiertem Stein, die aus Avranche in der Normandie stammt, ebenfalls für sich ein Beispiel des frühen Stils in der französischen Plastik, der sich in den beiden folgenden Jahrhunderten mehr dem Leben zu entwickelt und das Bild der Gottesmutter vermenschlicht. Als besonders schönen Proben dieser hohen plastischen Gestaltung sei hier auf die begleitenden Abbildungen einer Madonna mit Kind in polychromiertem Stein aus der Schule von Burgund, Ende 14. Jahrhundert, und eine etwas spätere Madonna in bemaltem Holz aus der Schule von Reims, Mitte des 15. Jahrhunderts, verwiesen. In dieser Gegenüberstellung einer stehenden und einer sitzenden Mutter Gottes verdeutlicht sich zugleich auch das eigentliche Problem der Ausstellung nach ihrer typologischen Seite hin, und so wird den amerikanischen Kunstfreunden zum erstenmal ein Gebiet anschaulich gemacht, das zu dem schönsten und edelsten der mittelalterlichen Kunst in Europa gehört. Zu bedauern bleibt vielleicht, wie Réau bemerkt, das Fehlen der Schule der Touraine und des Südens von Frankreich. Dafür aber ist der Gesamteindruck durch die Variation der Objekte im Hinblick auf Zeit und Landschaft absolut überzeugend.

B.

DIE BERLINER REMBRANDT-AUSSTELLUNG

Zum zweiten Male haben sich die Akademie der Künste und die Berliner Museen zusammengetan, um einen der Größten der Kunst zu ehren. Beide Male waren die Prinzipien, unter denen man die Ausstellung geschaffen hat, dieselben, den Besitz

Bernardo Strozzi — Minerva
Zu dem Beitrag: »Ausstellungen und Neuerwerbungen der amerikanischen Museen« — Cleveland, Museum

allzu kleinen Raumes im Museum seit vielen Jahren wieder ein würdiger Platz zugewiesen wird. Die Gemälde: Moses zerschmettert die Gesetzestafeln, und Jakob ringt mit dem Engel, wirken erst jetzt in der Nahsicht wahrhaft monumental und enthüllen ihre leuchtende Schönheit. Auch gewinnen alle Bilder durch die lockere Hängung sehr an Eigenwert. Außer den bekannten Gemälden des Kaiser-Friedrich-Museums — Berlin braucht sich seines Rembrandtbesitzes durchaus nicht zu schämen — haben die Museen in Braunschweig und Kassel ihre Hauptwerke beigesteuert, und der Berliner Privatbesitz hat einiges hergeliehen. Der Frühzeit, die nur mit spärlichen Arbeiten vertreten ist, gehört eine farbenreiche Darstellung des Raubes der Europa (Berlin, Sammlung Klotz) an. Es ist eine der seltenen Schöpfungen Rembrandts mythologischer Themen, in der bunten Farbigkeit und subtilen Feinmalerei ähnlich der nur wenige Jahre später entstandenen Komposition mit Diana und Aktäon auf Schloß Anholt. Rembrandts Landschaftsmalerei läßt sich an drei ausgezeichneten Beispielen studieren, der stark seghersartigen Landschaft mit der Taufe des Kämmerers (Berlin, Galerie Matthiesen), der kleinen, 1924 vom Berliner Museum erworbenen stimmungsvollen Oldenburger Landschaft mit Brücke, der räumlich klar gegliederten Kasseler Landschaft mit den Ruinen auf dem Berge. Das Beste aber hat die Ausstellung mit den Gemälden

der Berliner Museen an Gemälden und graphischen Arbeiten der betreffenden Künstler, ergänzt durch einige Leihgaben aus öffentlichem und privatem Besitz, vorzuführen. Der Erfolg der Dürer-Ausstellung ermutigte zu einer solchen der Werke Rembrandts. Wieder ist die Ausstellung in drei Abteilungen gegliedert: Gemälde, Handzeichnungen, Radierungen, von denen die beiden letzteren den weitaus größten Raum einnehmen. Die Auswahl der Gemälde, die knapp zwei von den neun Sälen der Ausstellung umfaßt, blieb nur auf wenige Werke beschränkt. Sie sollen vorbereitend auf die einzelnen Etappen seines Schaffens in seinem gezeichneten und radierten Oeuvre den Weg zur Meisterschaft skizzieren und anzeigen. Der Hauptakzent der Ausstellung liegt im Unterschied zu allen bisherigen auf den Handzeichnungen und Radierungen. Trotzdem wird man die kleine, aber höchst repräsentative Schau der wenigen Gemälde zuerst betrachten, um so mehr als ihnen, soweit es sich um die Bilder des Kaiser-Friedrich-Museums handelt, an Stelle des traurigen, dunklen,

aus Rembrandts Spätzeit zu geben, abgesehen von den Bildern des Berliner Museums, den Bildnissen des Nicolas Bruyningh aus Kassel und des Gérard de Lairesse (Berlin, Sammlung Koppel), dem ergreifenden Segen Jacobs aus Kassel und dem in unheimlicher Farbharmonie brillierenden Braunschweiger Familienbild aus seinem letzten Lebensjahr.

Es folgen in verschwenderischer Fülle die Rembrandt-Zeichnungen des Kupferstichkabinetts, 100 von etwa 1500 Blättern seiner Hand, an Zahl und Bedeutung wohl an erster Stelle aller Zeichnungskollektionen. Alle Zeiten und Techniken, Studienblätter und Kompositionsskizzen sind gleich gut vertreten. Überdies wurde die vollständige Ausbreitung des Berliner Besitzes noch ergänzt durch 40 Blätter der Sammlung Koenigs, Haarlem, hier zum erstenmal geschlossen ausgestellt, und durch einige Zeichnungen, die Max Liebermann und Prof. Ferdinand Güterbock, Berlin, zur Verfügung gestellt hatten. Wie im Falle Dürer wurden in langer Reihung die Aufzeichnungen seines mehr

spielerischen als schaffenden, doch immer schöpferischen Geistes wie wohl noch nie zuvor nebeneinander sichtbar abgerollt. Leicht führt von hier der Weg zu der chronologisch geordneten Reihe der Radierungen, die Rembrandt zu allen Zeiten geschaffen hat, nicht etwa als graphische Umbildungen seiner malerischen Kompositionen, sondern als Inventionen unter eigenen Stilgesetzen.

Die Ausstellung ist als Vorfeier des 100 jährigen Bestehens des staatlichen preußischen Museums gedacht. Sie gibt hoffentlich die Anregung, anläßlich der Eröffnung des Deutschen Museums Rembrandts in musealer Hinsicht mehr als bisher zu gedenken. S.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Nolde / Hermann Huber / Dresden / Japanisches Theater / »Gezeichnet oder geknipst?«

In der Galerie Ferdinand Möller neue Gemälde, Aquarelle, übermalte Lithos von Emil Nolde. Seine Farbe hat nochmals zugenommen an lohender Inbrunst und an Glutkraft, und ist doch zu einer Reife und Verklärung gelangt, wie man sie von dieser furiosen Malerei noch nicht sah. Das große Christusbild »So Ihr nicht werdet wie die Kinder« taucht die Gruppe in strömendes Gold, das Brand der Verheißung ist und heiliges Leuchten. Den Gegensatz zweier Frauenköpfe, rot geflammt und weiten Blickes der eine, dunkel und still der andere, umschließt eine ruhige Beziehungstiefe und die Hoheit der Farbe. Blumen standen nie fülliger zusammen, nie zu satterem Strahlen unter weißer Wolkenkeule, unter der Schwüle violetten Wolkenqualms. Das Aquarell kennt die düsteren Tiefen verhangener Niederung, sprühendsten Dreiklang gelb-roter Papageientulpen in blauem Gefäß.

Über die außerordentliche Matisse-Ausstellung der Galerie Thannhauser bringt dieses Heft einen besonderen Bericht.

Bei Victor Hartberg der Züricher Hermann Huber, Idylliker der Obstgärten und Buchten und stillen Stuben, erfüllt von der Sommersüße gerundeter Äpfel, aufgebogener Arme, die pflückend zum Zweige langen, geschwellter Nacktheit, die sich sonnt und badet. Renoir stand dieser Kunst Pate, der ein Zug schweizerischer Festigkeit mitgegeben ist. Eine edle Innigkeit atmet über allem. Freilich hat Huber sich den Kreis schönen Erkennens recht eng gezogen. Zeichnungen in kreuzschraffierender Federtechnik, die sich zu metallisch gewölbtem Reliefspiel der Körperdarstellung verdichten, prägen seine Eigenart am schärfsten.

»Dresdner Kunst der Gegenwart« im Verein Berliner Künstler, »Junge Dresdner Kunst« in der Modernen Galerie Wertheim: zwei Ausstellungen, die sich zum Teil decken, jedenfalls nicht grundsätzlich unterscheiden. Die erste ist vom Sächsischen Kunstverein zusammengestellt worden, die andere vom Berliner Veranstalter. In beiden ist mir Herbert Ebersbach mit farbiger, breitgelockerter Malerei aufgefallen, in beiden an den skizzistisch geistreichen, lebensbunt-phantastischen Darstellungen Josef Hegenbarths aus der Zirkuswelt und aus allerlei Lokalen wieder deutlich geworden, daß dieser Künstler längst nicht die ihm gebührende Schätzung genießt. Bei Wertheim wären dann noch vor allem die Aquarelle von Eugen Hoffmann zu nennen, ein witzi-

Tizian Fragment. Bischof und Betender (Franz von Assisi?)
Zu dem Beitrag: »Ausstellungen und Neuerwerbungen der amerikanischen Museen« Worcester, Museum

Burgundisch, 14. Jahrh. Muttergottes mit Kind
Stein, polychromiert. Höhe 120 cm
Aus der Ausstellung altfranzösischer Plastik in der Galerie Demotte, New York

ges Blatt und von schwimmendem Dämmer erfüllte Landschaften. Stark tritt Otto Griebel heraus, zumal in Zeichnungen. Ferner Kretschmar, Lachnit. Skade, man kann es wieder doppelt feststellen, ist unter Pariser Einfluß sehr abgeblaßt. Im Künstlerhaus doch der reichere Eindruck, den in erster Linie Willy Kriegel und Hermann Teuber mitbestimmen, ferner die Arbeiten von Milo Harbich, W. Rudolph und Ullrich Henke. Mit einem pointierten Arztporträt interessiert Herbert Seemann, mit einer »Handschuhnäherin« Karl Hahn. Ein freches, saftiges Stück von Ernst Dietsch. Man sieht die Lehrer: die Dorsch, Feldbauer, Richard Müller. Außerdem Plastik, allerdings sehr lückenhaft. Wichtig die Statuette »Flammenwerfertod« von Kind, hervorragende Bildnisse von Albiker und Hermann Th. Richter. (Von Dix übrigens hier nichts und dort nichts.)

Im Verlag Bruno Cassirer außer einer herrlich leicht hingeworfenen Fassung der »Rue de Berne« von Manet letzte Werke Liebermanns, Gartenbilder von einem quellenden Schimmer ohnegleichen, überlegenste Porträts. Ferner Bildnisse Slevogts von ganz ähnlicher Art, noch belebter in der Diktion, nie so absolut überzeugend.

Im Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums veranschaulichen Masken, Kostüme, Farbenholzschnitte und Photos das japanische Theater. Es ist eine kaum übersehbare, Blatt um Blatt fesselnde Schau, in der die Rollenbilder der Toyokuni, Kunisada, Kuniyoshi und Sharaku, schließlich der modernen Schnittmeister Shunshi und Kampô dominieren, ergänzt durch Darstellungen des Theaterraums, Aufführungsbilder, Schminkbücher. Staunen und Bewunderung setzen nicht aus.

Im Verlagshaus des »Kunstblatt« sind unter der Devise »Gezeichnet oder geknipst?« zahlreiche Vergleiche graphischer und photographischer Bildniskunst durchgeführt worden. Die Fragestellung ist insofern etwas gefährlich, als sie die Auffassung fördert, eine Porträtzeichnung etwa Kirchners sei in erster Linie physiognomische Bestandsaufnahme und als solche dem Kamerabildnis unmittelbar kommensurabel. Der Vergleich kann immer nur die gemeinsame porträtistische Leistung erfassen, die nun aber weder den Wert einer Zeichnung noch auch den einer photographischen Gestaltung erschöpft. Ein künstlerisches Bildnis, gleichviel in welcher Technik, ist eben niemals nur Bildnis. Und dies unvergleichbare Außerdem wird vom Vergleich ignoriert. Mit diesem grundsätzlichen Vorbehalt ist die Konkurrenz gewiß nicht uninteressant. Hier schneidet der Zeichner günstiger ab, dort der Photograph. Hugo Erfurth zumal »schlägt« Thoma, Corinth,

Kokoschka, — aber eben das »Unterliegen« des Selbstporträts in diesen und in weiteren Fällen zeigt die Bedenklichkeit des Vergleiches an. Wolfradt

MALEREI DER ABSTRAKTEN UND DER SURREALISTEN

Das Zürcher Kunsthaus zeigte eine Ausstellung dieser Gruppen, die von wirklicher Bedeutung war. Es war mutig und vorausblickend von der Leitung des zentralen Schweizer Museums, seine Haupträume für diesen Überblick herzugeben. Als eigentlicher Initiator dieser Schau, die inzwischen auch in München im Graphischen Kabinett gezeigt wurde und die durch andere Städte wandern wird, ist Giedion (Zürich) zu nennen, der die Notwendigkeit erkannte, gerade derart »unpopuläre« Gestalten breithin zu zeigen. Hans Arp (Paris) hatte meist die Arbeiten beschafft. Eine Auswahl, die in Einzelheiten als subjektiv erscheinen mag, die aber die Hauptakzente gut verteilt hat. Ursprünglich hatte Giedion umfassenderen Querschnitt geplant: »die neue Optik«. Darunter hatte man das neue Sehen und Gestalten überhaupt verstehen wollen, also neue Malerei, Plastik, Architektur, neue Wohngegenstände, neues Gerät, heutigen Autotyp usw. im Zusammenhange zeigen wollen. Ein bedeutsames Thema, das nochmal durchgeführt werden müßte, damit klargestellt werde, wie sehr alle Gestaltwandlungen der letzten Jahre in unterirdischem Zusammenhange stehen, wie wenig also das Riesenrad der Zeit zurückgedreht werden kann von seiten offener oder verkappter Reaktionäre.

Schule von Reims. Mitte 15. Jahrh.
Aus der Ausstellung altfranzösicher Plastik in der Galerie Demotte, New York

Muttergottes mit Kind
Holz, bemalt. Höhe 88 cm

Obgleich schon Hartlaub (Mannheim) vor Jahresfrist eine zusammenfassende Ausstellung abstrakter Malerei gewagt hatte, begegnete das Publikum mit ziemlicher Opposition. Nicht minder die Presse, in Zürich wie in München. Obgleich beste Arbeiten von Delauney, Picasso, Braque, Gris, Severini, Kandinsky, Klee, Leger, Mondrian, Lissitzky, Moholy, Schwitters, M. Ernst, Brancusi, Ozenfant, Baumeister, Arp, Tanguy versammelt waren, wurden eine Menge der üblichen Vorwürfe laut. Nun ist zwar aufs deutlichste zuzugeben, daß manche Arbeit bloßes Experiment darstellt und nur als ungefähre Wegrichtung neuer Möglichkeiten, keinesfalls aber als »Kunst« aufzufassen ist. Jedoch waren auch so viel standhaltende, wirkliche Gestaltungen vorhanden, daß man keineswegs

hätte sagen dürfen, hier könne kaum etwas im tieferen Sinn befriedigen. Ferner war irrig, immer wieder zu behaupten, es handle sich hier um Einstellungen von vorgestern. Die Haltung weiterer Kreise bewies ja eben, wie wenig diese »gestrigen, längst verdauten Stoffe« noch irgendwie assimiliert sind. Es herrschte wiederum der Irrtum, daß abstrakte Malerei längst erledigt sei und deutlichst abgelöst durch Malerei der neuen Gegenstandsverschärfung. Ein schwerer geschichtlicher Irrtum. Nicht nur Picasso, der sich dem Gegenständlichen vor Jahren zugewandt hatte, ist wieder ins Abstrakte abgebogen. Die Mehrzahl heutiger Gestalter lebt in innerster Sympathie gerade mit diesen Möglichkeiten. Auch Unterzeichneter übrigens, den man nicht zitieren möge fürs Gegenteil, weil er vor Jahren in seinem Buche über »magischen Realismus« den einen Flügel neuester Kunst mit ihren spezifischen Reizen darstellen wollte. Habe mit Herauspräparierung und Hinhaltung des einen Astes am Baume der Gegenwartskunst niemals den anderen ansägen wollen. Behaupte heute ausdrücklicher denn je, daß abstrakte und konkretisierende Malerei so nebeneinander herlaufen werden wie absolute und angewandte Musik.

Auch ist es falsch, immer wieder zu behaupten, sogenannte abstrakte Malerei sei ein spezifisch deutsches Denkgespinst. Jene Gesamtbewegung zur Ausrottung des Gegenständlichen hat geographisch verschiedene Quellpunkte: Weiterentwicklung des Kubismus (Paris), absolute Malerei und Suprematismus (Kandinsky und Malewitsch, Rußland), Stijlgruppe (Mondrian, Doesburg, d. h. Holland-Paris).

Wie kurzsichtig auch hier grundsätzlich »Kunstgewerbe« zu wittern! Ist doch diese Kategorie oder Zensur nicht im mindesten davon abhängig, ob wir abstrakte oder gegenständliche Malerei vor uns haben. (Wie könnte man sonst gegenständliche überhaupt jemals kunstgewerblich nennen.) Roh

HUNDERT AQUARELLE VON PAUL KLEE IN DER »FIDES«, DRESDEN

Bei Fünfzigjährigen übersieht man meist die Entwicklung nach vorwärts und rückwärts. Bei Klee entstehen immer noch neue und überraschende Erfindungen und Gestaltungen, die in eine ferne Zukunft weisen und zugleich das bisherige Bild des Malers neuartig erhellen. Die innere Verbundenheit der verschiedenen Variationen seines dauernd sich entwickelnden Formbildes dürfte heute der klarste Beweis für die Notwendigkeit und Konsequenz der singulären Begabung Klees sein, wenn es eines solchen bedürfte. Kaum eine neue Arbeit, die sich nicht in Beziehung setzte zu Versuchen aus früheren Perioden des Schaffens, kaum eine ältere Arbeit, die nicht in einer späteren auf höherer Ebene sich vollendete. Auch dem Kenner der Kunst Klees dürfte es nicht immer leicht fallen, in allen Fällen die Chronologie zu erraten, so in sich geschlossen ist der Komplex dieses Schaffens. Von Ägypten, wo Klee um die Wende des Jahres 1928 zu 1929 war, hat er manches neue Gesicht mitgebracht. »Der Kopf vor dem Erwachen« oder der »Rotbärtige« sind Anfänge einer neuen Wandmalerei, die ägyptischen Landschaften, wenn man diese Blätter so nennen darf, Kompositionen von vollendeter Einfachheit. Aber dicht daneben entstehen Luftbilder wie der »Sturm«, die »Atmosphärische Gruppe«, »Vor dem Schnee«, »Irrende Seele«, Darstellungen, wie aus einem Geisterreich heimlich davongetragen, von artistischen Feinheiten, die gar nicht zu registrieren sind. Und immer wieder dazwischen der vertraute Klee mit dem nie erschöpften Vorrat seiner Bildvorstellungen.

W. Grohmann

HEINRICH ZILLE IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Die erste umfassende Schau des volkstümlichen Berliner Künstlers in Frankfurt! Mit Hilfe der Nationalgalerie und anderer öffentlicher Sammlungen. Überraschend die schnell hingeworfenen Skizzen. Rhythmischer Schwung, Feinheit der Linie, treffsichere Lebendigkeit der Bewegung. Am köstlichsten die farbigen Blätter. Weiche Strichführung, sensibles Kolorit, selbst bei Ironisierung knalliger Pseudoeleganz des Kleinbürgers.

Dagegen zu nüchtern manche detailliert gegebene Zeichnung aus dem Bestreben nach illustrativ getreuer Abschilderung der beobachteten Wirklichkeit.

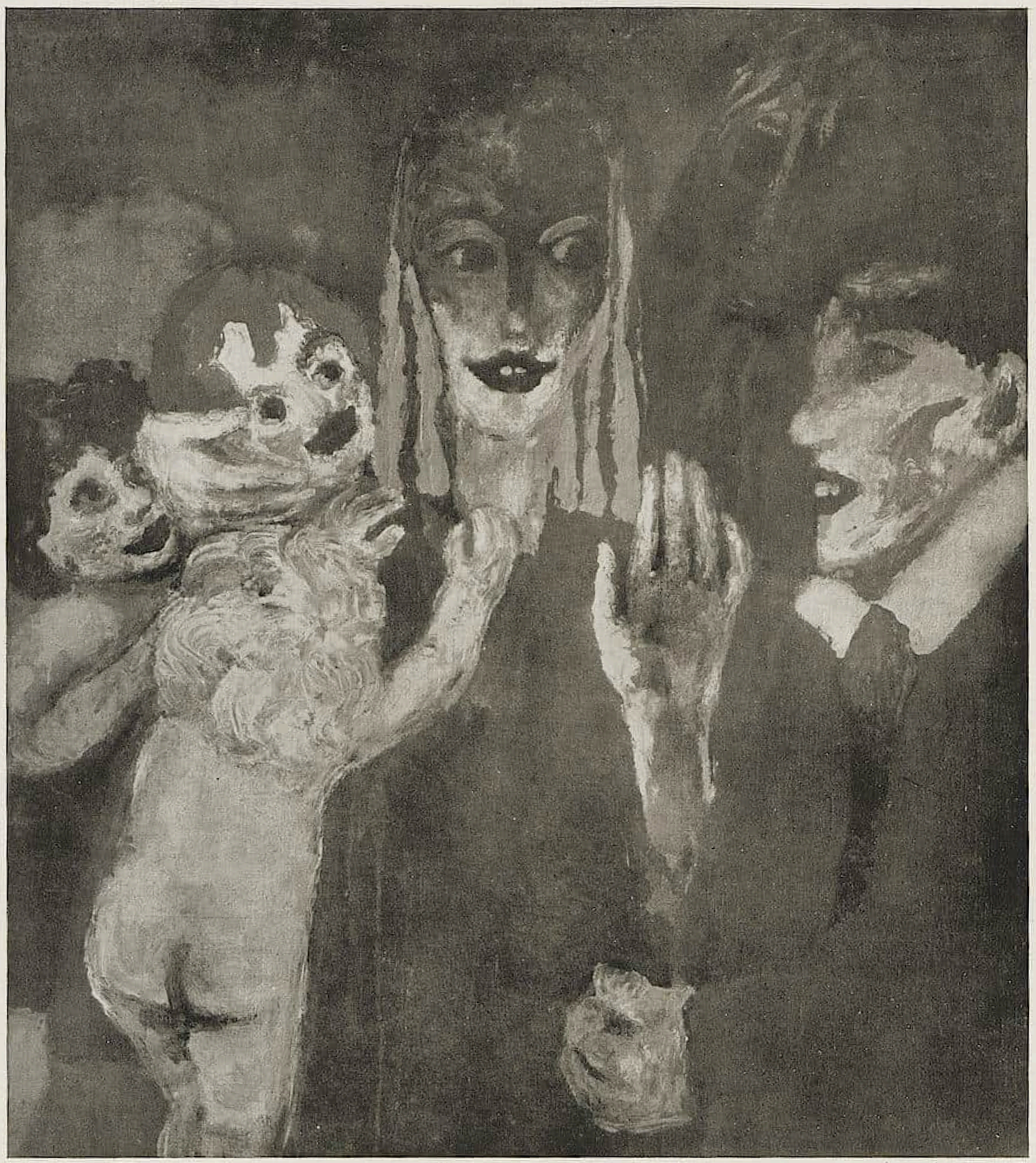
Zille ist eigenartig in der sozialen Einstellung, ohne Pathos der Anklage. Er beschreibt fast fatalistisch neben den Leiden und dem endlosen Jammer die Freuden und Genüsse des vierten Standes, aus dem er stammt. Als Entdecker des Berliner Proletariats um die Jahrhundertwende, das er in das Licht der Kunst hebt, wird sein Name in der Kultur- und Kunstgeschichte bestehen bleiben.

Sascha Schwabacher

JUNGE VLAMEN IN KREFELD

Kaiser-Wilhelm-Museum

Die Februarausstellung bringt eine orientierende Schau über »Vlämische Künstler«. Den 80 jährigen James Ensor sah man bereits früher mit einer Sonderausstellung über vier Jahrzehnte sich erstreckender Arbeiten. Eingangs der jetzigen Ausstellung haben das mystische Maskengebilde »Versuchung des hl. Antonius«, das in glühenden Farben gehaltene Bildnis »Marquise« und eine flächige, zart getönte »Balletszene« zwischen den naturvolleren, barock-baulichen Landschaftsgestaltungen M. v. Vlamincks (u. a. »Das Schloß«, »Luftballon«) Platz gefunden. Hier schließen sich die Jüngeren an. Zunächst Gustave de Smet mit abstrakt-figürlichen und landschaftlichen Motiven und Kompositionen. Sein dunkles, nach



Emil Nolde — So Ihr nicht werdet wie die Kinder

Aus der Ausstellung der Galerie Ferdinand Möller, Berlin

braun neigendes Kolorit hat einen erdhaften Klang. Die nach östlichem Kunstgewerbe und alten Kultfiguren orientierten und mit »Phantasien« bezeichneten ornamental-figürlichen, auf Holztafeln mit rotem, blauem oder grünem Grund gemalten Darstellungen wirken teilweise wie Batiks, bleiben aber künstlerisch, zumal in den versuchten Grotesken, noch zu äußerlich, um als reine schöpferische Phantasien gelten zu können [1]. Ein ästhetischer Einzelfall ist Edgar Tytgat. Über diesen brachte bereits der letzte Jahrgang des Cicerone einen illustrierten Beitrag. Er zeigt mehr die Art der jungen Franzosen. Die vlämische Landschaftsatmosphäre, die mystische Eingesponnenheit von Licht, Erde, Wasser und Küstenluft spiegeln sich in den Malereien von Edith van Leckwyck (u. a. Landschaft mit Kirche) und in den bäuerlich derben Landschaftsbildern von Constant Permeke. Beide Künstler sind sympathische Gestalter. — Der Gemäldeausstellung angeschlossen ist eine Ausstellung von kleinfigürlichen Plastiken von G. Minne und Holzschnitt-Illustrationen von Masereel. J. Strack

KÖLNISCHES

Stübben / Abel / Museumsbau Wallraf-Richartz / »Portrait de Goethe« / Franz Marc bei Abels

Soeben hat man den fünfundachtzig Jahre alten Oberbaurat Stübben, den Schöpfer des Kölner Neustadtplans der achtziger Jahre, durch Bankett und Ehrenmal gefeiert. Jeder, auch Stübben, weiß, daß man den Städtebau jener Jahrzehnte wohl erklären und entschuldigen, aber nicht mehr aus vollem Munde belobsingen kann. Der Gefeierte dankte in richtiger Einschätzung seiner Gratulanten, indem er meinte, daß, wenn alles das, was ihm an Verdiensten nachgerühmt werde, nur zur Hälfte wahr sei, er mehr als genug geehrt sei.

Gleichzeitig verläßt uns Oberbaudirektor Abel, ein Bonatz-Schüler, der das neue Rheinköln (Pressaturm, Messeummantelung, Rheinrestaurant, Rheinisches Museum, Staatenhaus, Ehrenhofarchitektur der Messe) und, unter vielem anderen mehr, die werdende Universitätsstadt entworfen hat. Das Abelsche Erbe ist, alles in allem, die Widerwelt zu der Welt eines Le Corbusier, Gropius, May, Oud und jener, die auf ihren Schultern stehen, es ist der Feind des Köln von einst wie des Köln von morgen, es ist, was der Franzose in der bildenden Kunst unter blague versteht.

Das im Cicerone jüngst vermerkte Gerücht von dunkeln Projekten, die den auf einem Kreuzgang des 14. Jahrhunderts ruhenden Bau des Wallraf-Richartz-Museums bedrohen, hat hier einige Beklemmung verursacht. Das Kölner Rathaus sah sich genötigt, uns zu beteuern, daß man nicht daran denke, etwas Derartiges zu unternehmen.

[1] Siehe Huebner, Gustave de Smet, »Junge Kunst«, Bd. 58. Verlag Klinkhardt & Biermann.

Um nichts zu versäumen, sei noch notiert, daß nun auch der zweite Goethe (den ersten von F. C. Colbe gelang es bereits vor Monaten zu befreien) nach zehnjährigem Depotdasein von dem neuen Direktor in die Räume des Museums zurückentführt werden konnte. Besonders dies zweite von Joseph Raabe 1814 in Goethes Auftrag für die Köln-Heidelberger Freunde Boisserée und Bertram gemalte und 1876 von der Witwe des Sulpiz Boisserée nebst eigenhändigen Widmungsversen Goethes vom »Christfest 1814« dem Wallraf-Richartz-Museum geschenkte Bildnis ist eine unschätzbare Perle für den Ahnensaal der Weltliteratur; das Bildnis ist, nach des Dichters Urteil, »das beste, was ich kenne«. (Brief an Cotta 1816.) Das Bild, so heißt es in dem Brief an Cotta weiter, »besitzen die Herren Boisserée in Heidelberg; es ist in Öl erst vor einem Jahr von Lieutnant Raabe gemalt und hätte den Vorteil, daß, da es klein ist, in selbiger Größe gestochen werden kann.« Wenig früher schreibt Melchior Boisserée an seinen Bruder Bernhard: »Das Portrait ist so schön — auf eine so wahre und angenehme Weise ähnlich, daß alle es für das beste erklären, was unter den vielen gewöhnlich zu sehr idealisierten Bildnissen des großen Mannes existiert.« Dennoch war der Maler Raabe kein Genie, aber er war ein sehr gewissenhafter Handwerker, einer von den malenden Gesellschaftschronisten, die ihr Objekt mit der Treue einer scharfen Camera festzuhalten wußten. »On cite encore de lui (Raabe) à la galérie de Dresde plusieurs compositions peintes ou dessinées..., et au musée de Cologne un Portrait de Goethe«. So zu lesen im Dictionnaire des peintres von Bénézit. »Portrait de Goethe« hat der wackere Bénézit in Sperrdruck herausgehoben! Unterfertigter dieses wühlte und intrigierte bereits seit vielen Jahren für Freilassung von »Portrait de Goethe«. Gewiß eine niederträchtige Beschäftigung. Aber wie sagt doch schon Goethe:

Übers Niederträchtige
Niemand sich beklage:
Denn es ist das Mächtige,
Was man dir auch sage!

Marc glaubte, daß die Erneuerung der Kunst nicht nur formal sein dürfe, sondern sich als eine Neugeburt des Denkens erweisen müsse. Er selbst hat die Leidenschaft seiner Seele für solchen Glauben eingesetzt. Die kleine eindrucksvolle Ausstellung von mühsam zusammengebrachten Arbeiten in den Räumen der Kunsthandlung Abels bezeugt es. Zwar ist diese Kunst auf weite Strecken Ornament, aber gefühltes, symbolhaltiges Ornament, sie ist Schmuck im ursprünglichen Sinne dieses tief gesunkenen Begriffs. Schmuck in der ehemaligen Bedeutung von Druck, Schmiegen, Kuß. Schmuck ist Ausdruck, ist Prägung innersten Verlangens und Schauens. Marc selbst hat es im Blauen Reiter

George Grosz — Welt für sich. 1929

Aus der Ausstellung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

1912 gesagt, was seine und seines Kreises höchste Hoffnung war: »Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet.« In chaotischen Zeitläuften, wie den unsern, ist schon Ausspruch solchen Ziels und ehrliches Gelöbnis, ihm sich zu weihen, schöne Tat. Aber Marc hinterließ, so zeigt die Ausstellung bei Abels aufs neue, auch die Spur selbständigen Schreitens auf dieses Ziel hin. So verdoppelt sich unser Dankgefühl für ihn, der als einer der Edelsten damals jener wenig edeln Massenzerfleischung zum Opfer fiel. Jatho

PERSONALIA

Prof. Arthur Illies, der Hamburger Maler und Graphiker, wurde am 9. Februar 60 Jahre. Der Sohn Hamburgs wirkt seit 1908 als Lehrer für figürliche Komposition an der Landeskunstschule seiner Vaterstadt. Von dem Realgymnasium und der Dekorationsmalerlehre kam er 1891 an die Münchner Akademie. Von seinen Bildern seien diejenigen genannt, die die Pole seines Schaffens bezeichnen: die russischen Kriegsbilder (1916) und die Entwürfe zum Hamburger Festzug 1913 in seinen Heimatmuseen, das Bildnis des unvergeßlichen Justus Brinckmann in der Städtischen Galerie von Nürnberg, die »Börsenzeit«, die im Königsberger Museum hängt. Ein graphischer Techniker von besonderen Graden hat sich Illies um den Farbendruck der Radierung erfinderisch bemüht. Das Liliencron-Bildnis und die »Uferweiden bei Wellingsbüttel« sind da vorzügliche Proben der Kunst von Illies.

ANTON FAISTAUER †

In der Nacht vom 13. Februar ist A. Faistauer in einem Wiener Sanatorium an den Folgen einer Magenoperation gestorben. Am 14. Februar 1887 in St. Martin bei Lofer (Salzburg) als Bauernsohn geboren, empfing Faistauer seinen Unterricht an der Wiener Akademie der bildenden Künste, von deren Formalismus er sich jedoch bald lossagte. Mit A. Harta und anderen jungen Künstlern gründete er 1918 in Salzburg die radikale Künstlervereinigung »Der Wassermann«, die um die Wende des verflossenen Jahrzehntes eine bedeutsame Rolle im österreichischen Kunstleben spielte. In dem reichen Oeuvre des Meisters, mit dem eine der schönsten Hoffnungen jung-österreichischer Kunst zu Grabe getragen wurde, finden sich in bunter Fülle Arbeiten jeglichen Charakters, Fresken (Kirche in Morzg bei Salzburg und Salzburger Festspielhaus) und Staffeleibilder (Bildnisse, Landschaften und Stilleben) vertreten. Zeugnisse einer Künstlerpersönlichkeit, der sich an schöpferischem Reichtum nur wenige unter den Lebenden zur Seite stellen lassen. P.-N.

SAMMLER UND MARKT

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Wertheim / Cassirer-Helbing

Wertheim kündigt die Versteigerung von vier Sammlungen an. Am 25. und 26. März wird die Sammlung des Generalkonsuls Georg Baschwitz, die vorwiegend dem 18. Jahrhundert gewidmet ist, zum Ausgebot kommen. Die Pastelle der Sammlung haben zum Teil eine außergewöhnliche Provenienz. So stammt ein Damenbildnis der Rosalba Carriera aus dem Besitz der Dresdner Gemäldegalerie, drei reizende und farbenfrische weibliche Halbfiguren aus der Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen. Unter den Gemälden sind hervorzuheben ein Damenbildnis von Rotari, ein Bildnis des Dresdner Akademiedirektors Lippert von Anton Graff, ein Bildnis des Pacher von Eggendorf von Lampi d. Ä., Bildnisse von Kupetzky und Johann Heinrich Tischbein, Landschaften von Hackert und Stilleben holländischer Meister des 17. Jahrhunderts. Es folgen Barock- und Empiremöbel, darunter 26 Lederstühle aus der Moritzburg bei Dresden, die das sächsische Wappen und die Jahreszahl 1726 tragen. Mit größeren Kollektionen sind ferner vertreten die deutschen Porzellane des 18. Jahrhunderts, besonders Meißen, darunter das schöne Bergmannservice; das ostasiatische Porzellan mit Figuren und Gruppen; Potsdamer und schlesische Gläser vom 16. bis 19. Jahrhundert; Empirebronzen: Miniaturen des 19. Jahrhunderts und Stobwasserdosen, unter denen spezielle Kenner dieser Gattung so manches merkwürdige Stück finden werden.

In einer zweiten Versteigerung am 30. April werden die Sammlungen Kom.-Rat Renner, Hamburg; Birger Svenonius, Stockholm; Frau Legationsrat E. Zimmermann, Berlin, aufgelöst. Zur Sammlung Renner gehören ein Spätwerk van Dycks mit der Darstellung der heiligen Cäcilie, das von seinem Zeitgenossen Edvard Davis gestochen wurde, ferner Landschaften, Interieurs und Stilleben von Jan Brueghel, van Herp, Torenvliet, Pieter Claes, Saftleven u. a. In der Sammlung Svenonius sind alle Schulen, außer der deutschen, vertreten. Von der niederländischen Malerei ein Werk des Jan Steen mit der Geschichte des verlorenen Sohnes, Jacob am Brunnen von Barent Fabritius, ein Blick auf Haarlem von Berckheyde und charakteristische Arbeiten von Cornelis van Haarlem (Mars und Venus, signiert), Jordaens, Nicolaes Maes, Aert van der Neer, Brekelenkam u. a. Unter den italienischen Bildern fallen auf ein männliches Bildnis von Pietro Longhi, das Bildnis eines Orientalen von Giov. Battista Tiepolo, ein Bildnis von Amigoni, eine reizvolle Komposition von Albani. Mit beachtenswerten Bildnissen sind vertreten A. Roslin (Bildnis seiner Frau in jungen Jahren), Largillière und J. Hoppner. Von der Sammlung Zimmermann verdienen Erwähnung eine um 1500 entstandene vlämische Beweinung Christi, ein Damenbildnis von Antonis Moore (datiert 1565), ein vollsigniertes und 1665 datiertes Kinderbildnis von Nicolaes Maes, eine an Pieter de Hooch erinnernde Gesellschaftsszene von Ochtervelt, außerdem typische Gemälde von Harmen Hals, Pieter Claes, Eglon von der Neer u. a.

*

Joh. Bapt. Lampi d. Ä.
Bildnis des Papierfabrikanten Pacher v. Eggendorf
Aus der Versteigerung der Sammlung Baschwitz am 25. und 26. März bei Wertheim, Berlin

Cassirer und Helbing planen die Versteigerung der Sammlung Tony Strauß-Negbaur und F. von Wolff-Ebenrod. Die Sammlung Strauß-Negbaur ist weiteren Kreisen anläßlich der Auflösung ihrer bedeutenden Kollektion japanischer Farbenholzschnitte bekannt geworden. Nun sollen auch die Handzeichnungen, Möbel und kunstgewerblichen Arbeiten zum Ausgebot kommen. Die Gemälde der Sammlung Wolff-Ebenrod haben wir anläßlich ihrer Ausstellung im Kunstverein in Barmen im Sommer vorigen Jahres besprochen (Cicerone 1929, S. 498). Der Versteigerungstermin steht noch nicht fest. S.

Jan Maurits Quinckhardt Selbstbildnis. Sig. 1726
Aus der Versteigerung der Sammlung Baschwitz am 25. und 26. März bei Wertheim, Berlin

KOMMENDE VERSTEIGERUNGEN BEI C. G. BOERNER

Am 5. und 6. Mai wird Boerner in Leipzig alte Handzeichnungen aus den Sammlungen des verstorbenen Geheimrats Ehlers, Göttingen, und des verstorbenen Direktors Dr. Gaa in Mannheim versteigern. Während sich die Sammlung des letzteren im wesentlichen auf Blätter holländischer und vlämischer Meister beschränkt, kommen aus der Sammlung Ehlers Handzeichnungen der niederländischen, italienischen, schweizer und französischen Schule zur Versteigerung. Als Hauptblätter der Versteigerung nennen wir eine Zeichnung von Moreau le Jeune, für eines der Blätter aus der Folge »Monument du Costume«, eine Gouache von Lavreince, deren Gegenstück vor neun Jahren bei Boerner vorgekommen ist, Zeichnungen aus dem Kreis des Filippino Lippi, ferner von Correggio, Sarto, Tizian, Hubert Robert, Schweizer Scheibenrisse. Die niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts sind qualitativ und zahlenmäßig gleichfalls sehr gut vertreten, ähnlich wie in der Versteigerung Otto im vorigen Jahre.

Die Kupferstich-Versteigerung ist bemerkenswert durch die Dubletten der Eremitage und anderer staatlicher Museen der Sowjet-Union. Sie enthält ein großes Rembrandt-Werk, dessen Hauptstück ein früher Abdruck des »Hundertguldenblattes« ist. Aus der Eremitage stammen auch wertvolle englische Schabkunstblätter und Farbendrucke französischer Blätter des 18. Jahrhunderts und seltene farbige Ansichten von Petersburg. Eine englische Sammlung und eine westdeutsche Sammlung haben Porträts des 17. Jahrhunderts in reicher Fülle beigesteuert. Eine Serie von Holzschnittinkunabeln enthält über ein halbes Dutzend bisher unbekannt gewesener bedeutender Holzschnitte. Dürer und die deutschen Kleinmeister einschließlich Hirschvogel und Lautensack sind ebenso gut vertreten wie die Meister des frühen Kupferstiches: Meister E S, Meister W (mit dem Schlüssel), Schongauer und seine Schule sowie Meckenem. s

AMSTERDAM

R. W. P. de Vries veranstaltet vom 4. bis 7. März eine umfangreiche Versteigerung von Handzeichnungen alter und moderner Meister, graphischen Arbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts, topographischen Blättern holländischer und ausländischer Örtlichkeiten und einer Sammlung holländischer Marinezeichnungen. Aus dem vielseitigen Material heben wir heraus: Zeichnungen von Joris van der Hagen, Pieter Lastman, Marten de Voss, Salviati, Andrea del Sarto und Marinen von Backhuizen, Beerstraten, van de Velde, Vroom und Schotel. h

LONDON

Als Geschenk von Sir Joseph Duveen und Ernest W. Innes erhielt das Britische Museum das aus der Kollektion Vallardi stammende frühe Dürer-Blatt eines Johannes mit der Jungfrau und einigen Begleitpersonen, die Detailstudie einer Kreuzigung. Die Zeichnung gehört ungefähr in die Zeit des Pietà-Bildes der Münchner Pinakothek. Von Hans Burgkmair stammt eine neuerworbene getuschte Federzeichnung einer Heimsuchung. Eine Federzeichnung von Aristoteles und Phyllis trägt die Stilmerkmale der Antwerpener Schule um 1520, wenngleich ein anderes Blatt von derselben Hand

in der zweiten Serie der Albertina-Publikation dem Hans Baldung-Grien zugeschrieben ist. Eine mit Wasserfarben und Tusche bereicherte Federzeichnung eines toten Rebhuhns von Jacopo de Barbari ist dem 1504 datierten Stillebenbild in München ganz ähnlich. Ein Blatt der Veroneser Schule aus der zweiten Hälfte des Quattrocento vereinigt mehrere interessante Nachzeichnungen nach Bildern, darunter auch die Notiz eines frühen flämischen Madonnenbildes. Von Pier Leone Ghezzi wurden die geistreich grotesken Studien eines Lautenspielers angekauft, von Tiepolo neben der schönen Kreidezeichnung eines Jünglingskopfes die für den Meister seltenen Federzeichnungen von Häusern. An interessanten französischen Blättern wäre nur die flotte Studie eines Mädchens in roter Kreide von Boucher und eine Pinselzeichnung von Greuze zu nennen, ein Entwurf zu seinem Départ pour l'École Militaire. h. r.

DIE SAMMLUNG PELLERIN, PARIS

Der Tod des bekannten Sammlers Pellerin hat die Hoffnung vernichtet, seine Sammlung, die u. a. die schönsten Cézannes enthält, werde dem Louvre vermacht. Die Erben haben nach dem Willen des Verstorbenen nur drei Stilleben dem Louvre zur Verfügung gestellt. Die Sammlung, deren Wert auf wenigstens 80 Millionen Franken geschätzt wird, soll versteigert werden und Bemühungen sind im Gang, sie wenigstens vorher noch geschlossen auszustellen. K.

DER KATALOG DER KASSLER GEMÄLDE-GALERIE[1]

Wenn heute ein Buch einem wachen Bedürfnis entgegenkommt, so ist es der Katalog der Gemäldegalerie zu Kassel, einer Kunstsammlung, der man es nachrühmen muß, daß sie sich selbst in der Gegenwart unbestrittener Anziehungskraft und auch Volkstümlichkeit erfreut.

Auf dreizehn Seiten des Kataloges lesen wir die knappgefaßte Geschichte der Bildersammlung, deren ehrwürdiges Alter und wechselvolle Schicksale fesseln. Diesem Aufsatz ihres ehemaligen Direktors Dr. Gronau folgt ein Nachwort, in dem der gegenwärtige Direktor, Prof. Dr. Luthmer, sich über die Veränderungen äußert, die das kostbare Material unter seiner Leitung erfahren hat. Da kann auf 25 Neuerwerbungen — unter ihnen ein Rembrandt — hingewiesen werden, ferner auf zahlreiche Umbenennungen, entsprechend dem heutigen Stande der Forschung und auf die Ausscheidung und Überweisung von Bildern an die neugegründeten Galerien in Marburg (Kunsthistorisches Institut) und Kassel selbst (Städtische Galerie, vorwiegend 19. und 20. Jahrhundert). Von neueren Restaurierungen wird vor allem der Wiederherstellung des großen Familienbildes von Jan van Scorel gedacht. Paetow

1 Amtliches Verzeichnis der Gemälde der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel. Amtl. Ausg. II. Aufl. Berlin bei Jul. Bard. 1929. 118 S. 47 Bildtafeln. Brosch. 3 M.

Hendrik Averkamp — Der Eislauf

Versteigerung der Sammlung Vieweg-Braunschweig am 18. März bei Rud. Lepke in Berlin

COURBETS LEIBL-BILDNIS

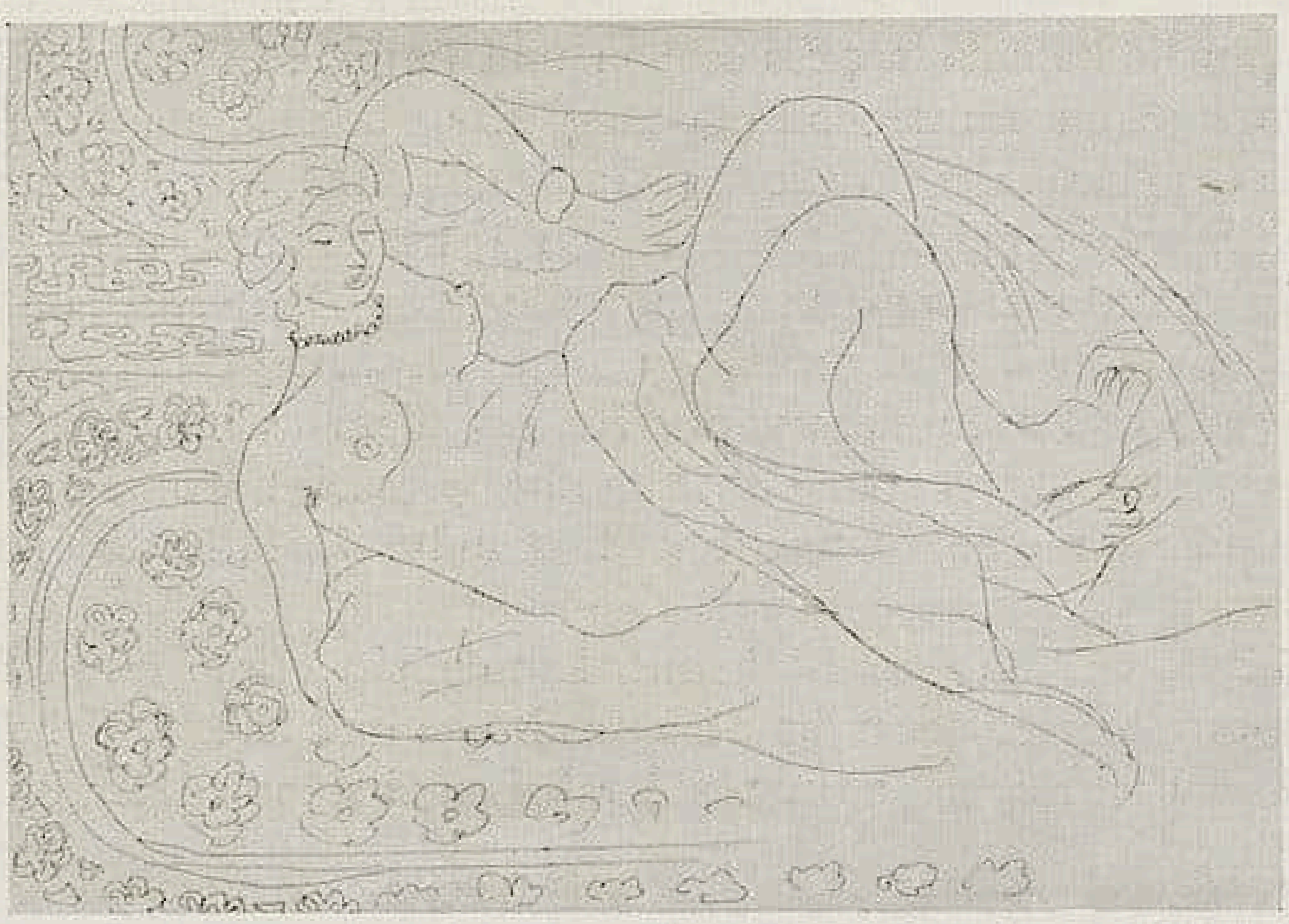
VON EMIL WALDMANN

Das hier zum ersten Male abgebildete und bis vor kurzem unbekannte Leibl-Porträt von Gustave Courbet ist das einzige künstlerische Denkmal der Beziehungen zwischen den beiden künstlerischen Waffenbrüdern, das auf uns gekommen ist. Nachdem im Jahre 1869 Courbet den damals fünfundzwanzigjährigen Wilhelm Leibl auf der großen Internationalen Münchner Kunstausstellung wegen seines später lange in Paris befindlichen Bildnisses der Frau Gedon als den »besten lebenden deutschen Maler« bezeichnet und sich mit ihm, trotz mangelnder gegenseitiger Sprachkenntnisse, befreundet hatte, sahen sie einander in Paris wieder. Leibl war ja, auf das Gedon-Porträt hin, von französischen Kunstfreunden, dem Herzog Tacher de la Pagerie, einem Vetter Kaiser Napoleons III., und der unter dem Pseudonym Juliette Braun malenden Madame de Seaux nach Paris eingeladen worden, um das Bildnis dieser Dame zu malen. Sie besuchten einander oft in ihren Ateliers und Courbet brachte auch seine Schüler und Freunde zu Leibl. Er sagte ihnen, als Leibl bei der Arbeit war: »Restez-ici«. Sie sollten dableiben und sich das ansehen, wie dieser junge »peintre-Allemand« ganz einfach so malte, wie er, Gustave Courbet, ihnen immer gesagt hätte, daß man malen müsse. Damals, Ende 1869 oder in der ersten Hälfte des Jahres 1870, hat Courbet den mit der goldenen Medaille ausgezeichneten Meister des Gedon-Bildes auch porträtiert. Bei Ausbruch des preußisch-französischen Krieges verließ Leibl dann sofort Paris und das Bildnis blieb in Courbets Atelier stehen. Courbet kam bald darauf in große Bedrängnis. Wegen seiner Teilnahme an der Niederlegung der Vendôme-Säule wurde er nach dem Sturze der Communards angeklagt und nicht nur zu einer Gefängnisstrafe in St. Pélagie, sondern auch zur Zahlung der sehr hohen Summe von 323 000 Francs verurteilt. Deshalb ließ Courbet alles stehen und liegen in Paris und flüchtete in die Schweiz. Sein Vermögen wurde von der Regierung beschlagnahmt und seine ganze Habe, auch sein Atelier mit sämtlichen Gemälden und Studien wurde von Staats wegen öffentlich versteigert, zufällig bei dem Kunsthändler, der mit Leibl in Beziehung gestanden hatte und bei dem Leibl später, von Deutschland aus, immer seine Bilder zeigte. Aus dieser Versteigerung gelangte das Leibl-Bildnis in die Hände der Familie in Paris, die es vor kurzem verkaufte, nachdem es im vorigen Jahre bei der großen Courbet-Ausstellung der Galerie Rosenberg gezeigt worden war. Es hieß im Besitze dieser Familie immer: »Le peintre Allemand«. Leibl hatte man in Frankreich inzwischen ein wenig vergessen.

Es ist aber Leibl. Wer sein Gesicht kennt, kann nicht daran zweifeln, selbst wenn Courbet damals noch andere deutsche Maler sollte gemalt haben. Scholderer, der auch mit Leibl in Paris verkehrte, sieht ganz anders aus und stand zudem im Lager Edouard Manets. Der Blick dieser verhältnismäßig kleinen Augen unter den dicken Lidern trügt nicht. (Das linke Augenlid erscheint in der Photographie heller als auf dem Original.) Ungefähr um die gleiche Zeit hat sich ja Leibl in ähnlicher Kopfwendung selbst porträtiert, allerdings mit schärferem Blick und einem verkniffenen Auge. Aber die Hauptmerkmale stimmen überein und Courbet sah seinen Freund, mit dem gesammelten und ruhigen Ausdruck, wohl »deutscher«, als der sich im Augenblick, bei einer Ausdrucksstudie, selbst sehen mochte.

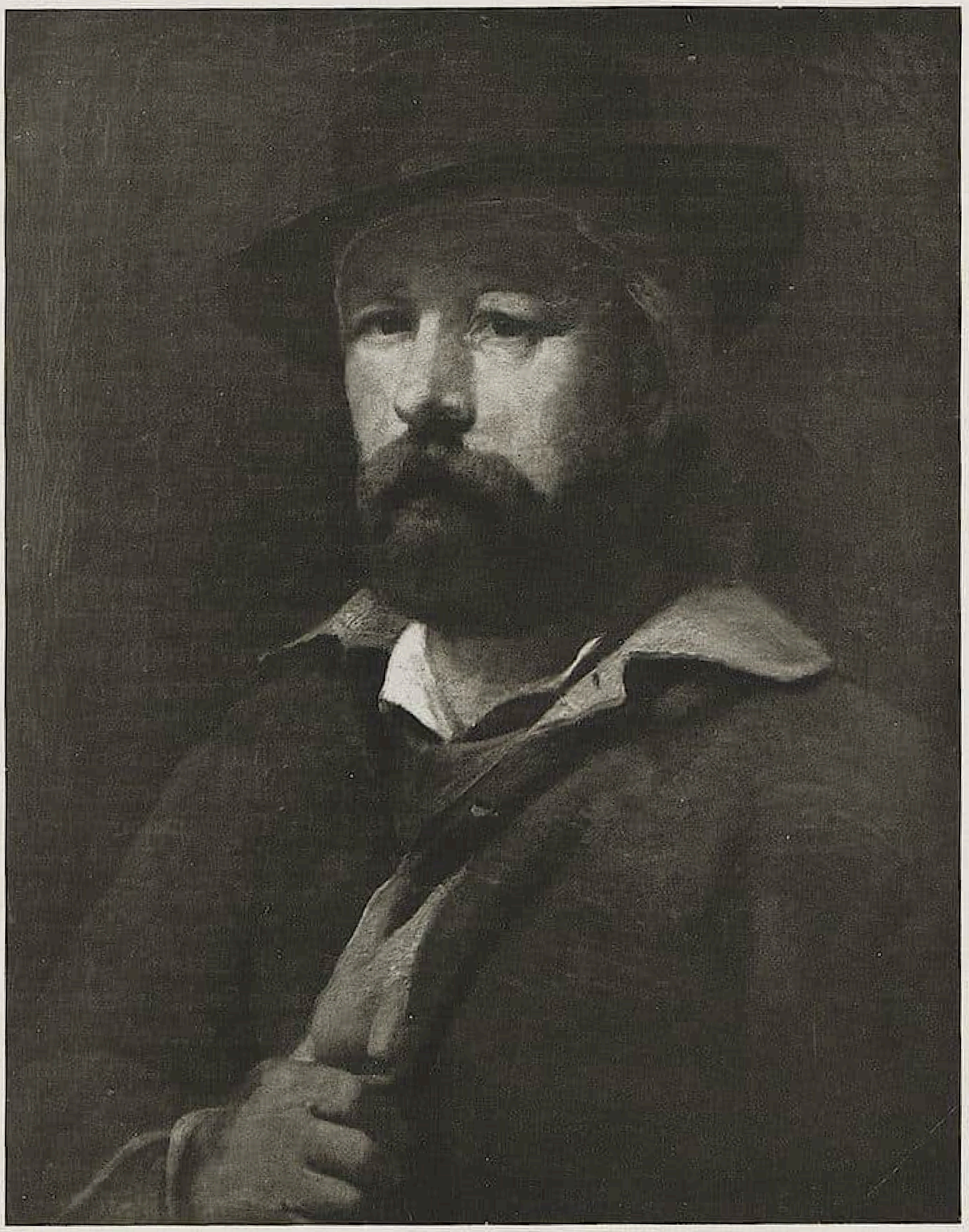
Das Gemälde, Öl auf Leinwand, 60,5 : 47,5 cm groß, unsigniert (wie es oft bei nicht abgelieferten Bildnissen der Fall ist), unmittelbar aus jenem Pariser Familienbesitz dahin verkauft, ist aus dem Besitz der Galerie Abels und der Dom-Galerie in Köln inzwischen in rheinischen Sammlerbesitz übergegangen. Leibl, mit rötlichblondem

Bart, trägt über dem weißen Hemde eine braungelbe, mit rotem Kragen ausgeschlagene Jacke, ockerfarbene Handschuhe und über dem weißen Kopftuch den flachen runden Hut, ein in Courbets Atelier oft benutztes Requisit.
Man verdankt die Wiederentdeckung dieses nicht nur künstlerisch und menschlich, sondern auch kunstgeschichtlich wichtigen Gemäldes dem Finderglück eines deutschen in Paris lebenden Malers. Ob, da dies Unerwartete möglich war, nun nicht am Ende auch das Auffinden des Bildnisses der Mme. de Seaux, dessentwegen Leibl ja nach Paris ging, gelingen könnte? Gesucht hat man das Bild überall, jahrelang, aber bisher vergebens. Es war ein Bild mit Händen und muß so gut wie fertig gewesen sein. Denn Leibl schrieb seinem Bruder Ferdinand aus Paris, jetzt müsse er nur noch einen Rahmen besorgen, um das Letzte daran richtig zu stimmen. Von da ab fehlt jede Spur des sicherlich sehr bedeutenden Gemäldes. Daß es, etwa wegen mangelnder Ähnlichkeit von der Auftraggeberin nicht abgenommen wurde, trifft keinesfalls zu: Leibl schreibt in jenem Brief ausdrücklich auch von ihrer und ihres Gatten höchster Zufriedenheit mit seiner Leistung. Wenn es nicht verbrannt ist, muß es, da sich Mme. de Seaux mit keinem der Leiblschen Frauenbilder, auch mit der Reichenberger »Dame in Schwarz« kaum identifizieren läßt, noch irgendwo vorhanden sein, etwa, da sie kinderlos starb, an verborgenster Stelle.
Vielleicht bringt derselbe Zufall, der dieses so interessante Leibl-Porträt aus seiner Pariser Zeit überraschend der Vergessenheit entriß, auch dieses lange gesuchte Bild von Leibls Hand doch noch wieder ans Tageslicht.



Henri Matisse — Die Schlafende

Aus der Matisse-Ausstellung der Galerie Thannhauser, Berlin



Gustave Courbet Bildnis Wilhelm Leibl. 1870

ZUR FRAGE DER ALTESTEN ORIENTALISCHEN TEPPICHE

VON KURT ERDMANN

Die Technik, ein Gewebe durch Einknüpfen von Wollfäden um die Kette zu verstärken und dichter, wärmer und weicher zu machen, reicht nach den Ergebnissen der letzten Ausgrabungen und Forschungen im Inneren Asiens bis in das 1. Jahrtausend unserer Zeitrechnung zurück. Nomadenstämme, so darf man vermuten, waren die Erfinder, getrieben von dem praktischen Bedürfnis, sich gleichsam einen künstlichen Ersatz für Felle zu schaffen. Von diesen primitiven Formen bis zum 15. und 16. Jahrhundert, in denen sich die Teppichknüpfkunst in Kleinasien und Persien zu einer blühenden Industrie entwickelte, deren Erzeugnisse wir heute noch bewundern, ist ein weiter und bisher in tiefes Dunkel gehüllter Weg. Daß bereits im 13. und 14. Jahrhundert in Vorderasien Knüpfteppiche verschiedenster Art hergestellt wurden, beweisen die zahlreichen Darstellungen solcher auf abendländischen und besonders italienischen Bildern dieser Zeit, doch war es bisher nur in einem Fall gelungen, einen der aus diesen Wiedergaben bekannten Teppiche im Original nachzuweisen. Es war dies der bekannte Teppich mit zwei quadratischen Feldern, in denen ein Kampf von Drache und Phönix als Füllungsmotiv verwendet ist, der sich im Besitz der Islamischen Kunstabteilung der Staatlichen Museen zu Berlin befindet (Abb. 1). Dieser Teppich, oder besser ein Teppich derselben Gattung, ist, wie Wilhelm v. Bode bereits 1891 feststellte, auf dem Fresko »Die Hochzeit der Findlinge« dargestellt, das Domenico di Bartolo 1440—1444 im Spedale della Scala in Siena malte. An anderer Stelle werden wir den Nachweis führen, daß diese Teppiche mit dem chinesischen Motiv des Drachen-Phönix Kampfes als Füllung der quadratischen Felder, von denen sich noch einige Beispiele in bildlichen Darstellungen belegen lassen, etwa um 1400 entstanden sind und das letzte Glied in der Entwicklung einer auf italienischen Bildern des 14. und 15. Jahrhunderts in größerer Anzahl und in verschiedenen Formen nachweisbaren Gattung früher, in Originalen nicht mehr erhaltener Teppiche bezeichnen.

Abb. 1 Orientalischer Knüpfteppich um 1400
Islamische Kunstabteilung, Berlin

Der Teppich im Besitz der Berliner Museen ist nicht mehr intakt, an der rechten Längsseite fehlt die abschließende

Bordüre. Die Art der Beschädigung und die Endungen der oberen und unteren Bordüren legen die Vermutung nahe, daß er ursprünglich vier, vielleicht sogar sechs Felder umfaßte. Im ersteren Falle hätte er quadratisches Format gehabt, wie es gelegentlich in späterer Zeit Teppiche der türkischen Hofmanufaktur und eine Gruppe der sogenannten »ägyptischen« Teppiche zeigen. Im zweiten Fall hätte er ursprünglich Querformat gezeigt, eine Anordnung, die sich aus späterer Zeit nicht nachweisen läßt, ja die dem an klassischen Teppichformen geschulten Auge höchst befremdlich erscheinen muß. Trotzdem machen manche der Wiedergaben dieser Teppiche auf italienischen Bildern für sie ein Querformat wahrscheinlich, so daß man annehmen muß, daß die Längsorientierung, die alle späteren Gattungen zeigen und die nur ausnahmsweise einmal auf quadratisches, also richtungsloses Format reduziert wird, sich bei den Teppichen des 13. und 14. Jahrhunderts noch nicht durchgesetzt hat, die also in beiden Richtungen orientiert sein können. Trennt diese Tatsache den Berliner Teppich schon aufs schärfste von allen anderen, späteren Gattungen, so ist auch die quadratische Felderteilung nicht weniger eigenartig. Auch spätere Teppiche kennen eine geometrische Aufteilung des Innenfeldes, die jedoch immer von einem rautenförmigen Schema ausgeht und keinerlei Verbindung mit der fliesenartigen Quadrierung des Berliner Teppichs und seiner Verwandten auf italienischen Bildern zeigt. Eine Ausnahme macht nur eine Gruppe unter den sogenannten »Holbein«-Teppichen, die aber gleichfalls bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht und ihr Muster wohl derselben Quelle entlehnt, wie die frühen nur aus bildlichen Darstellungen bekannten Tierteppiche, die mit dem 15. Jahrhundert aussterben.

Erst vor kurzem hat sich zu dem Berliner Teppich ein zweiter gefunden, der bei aller Verwandtschaft in mancher Hinsicht Neues bringt. Er stammt aus einer kleinen Kirche in Marby im Jämtland (Schweden) und befindet sich heute im Statens Historiska Museet zu Stockholm (Abb. 2). Er wurde erstmalig publiziert von Vivy Sylwan in Ur Forvännen 1924; eine eingehende Besprechung erschien ferner 1928 im zweiten Bande der »Altorientalischen Teppiche« von F. Sarre und H. Trenkwald. Da er einige eigenartige Züge aufweist, wurde anfangs sein orientalischer Ursprung von verschiedenen Forschern angezweifelt, bis eine technische Untersuchung von Prof. E. Flemming, Berlin, ergab, daß er mit dem Berliner Teppich nicht nur im Allgemeinen, sondern auch in einer Reihe sonst nicht nach-

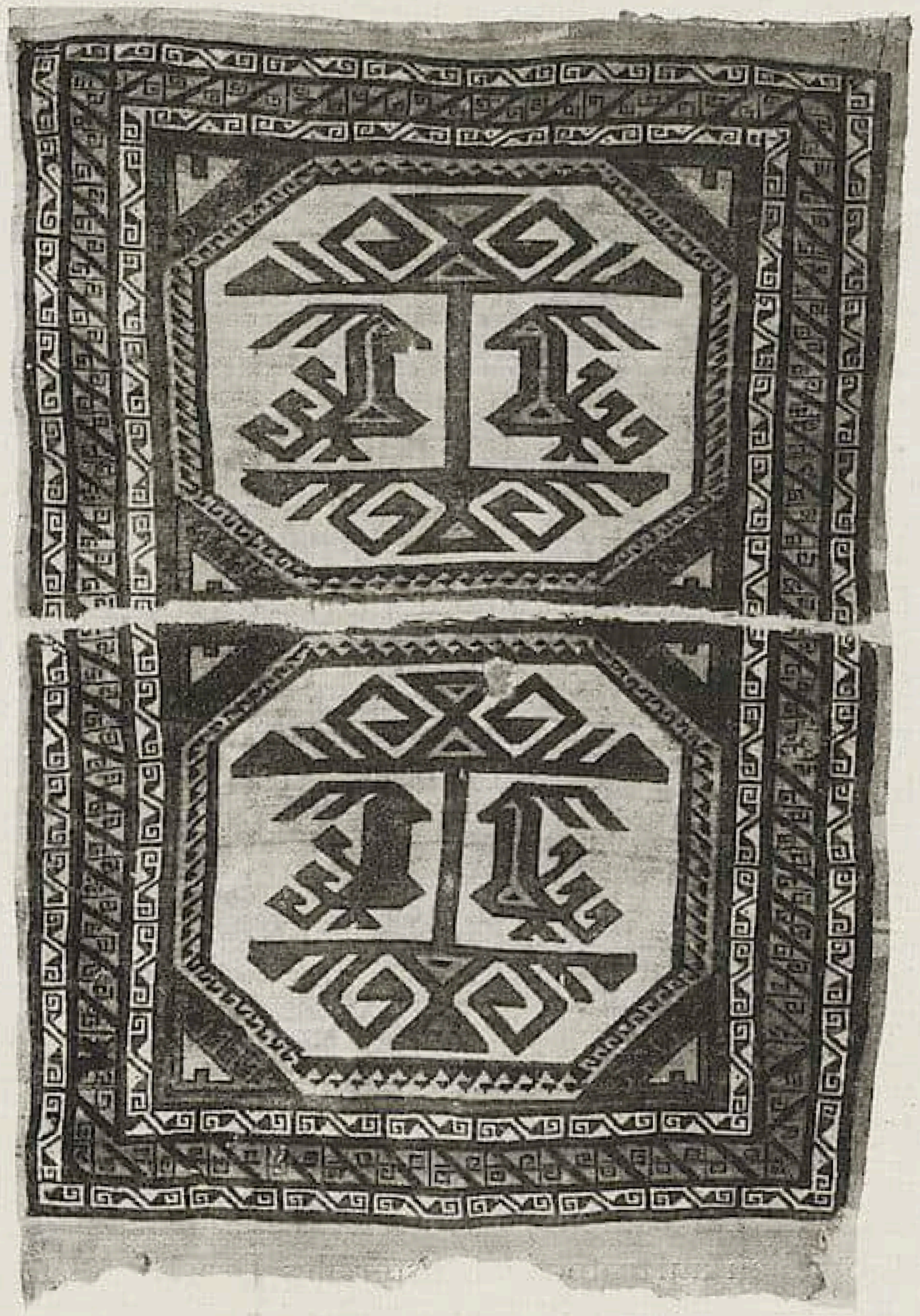


Abb. 2 Orientalischer Knüpfteppich um 1400
Statens Historiska Museet, Stockholm

weisbarer Besonderheiten der Technik übereinstimmt, so daß wir ohne Zweifel in ihm ein zweites Exemplar jener frühen Gattung orientalischer Teppiche vor uns haben, von der bisher nur das Berliner Stück bekannt war.

In der Gliederung stimmt er mit diesem durchaus überein. Er ist intakt und umfaßt allerdings nur zwei Felder, entspricht also den Teppichen, die auf vielen italienischen Bildern über die Fensterbrüstungen der Häuser gelegt sind. In jedes der quadratischen Felder ist wie bei dem Berliner Teppich ein achteckiges Feld eingezeichnet, das hier einen besonderen, dekorierten Konturstreifen hat, der bei dem Berliner Teppich fehlt. Als Muster sind dieselben reziproken Hakenzinnen verwendet, wie in den Zwickeln des Gegenstückes. In den Zwickeln erscheint dementsprechend das Zinnenmuster doppelt. Die Bordüre ist etwas reicher behandelt, entspricht aber der des Berliner Stückes. In beiden Fällen besteht sie aus einem etwas breiteren Hauptstreifen in der Mitte, zwischen zwei schmäleren Begleitstreifen außen und innen. Die Begleitstreifen zeigen beide das gleiche Muster, das von dem des Hauptstreifens verschieden ist. Unschwer erkennt man die liegenden Doppelspiralen mit abzweigenden Halbpalmetten wieder, die auf dem Berliner Teppich die Hauptbordüre füllen. Das schwer zu deutende Muster des mittleren Streifens findet sich ähnlich bereits im inneren Begleitstreifen eines der bekannten Teppiche aus der Moschee Ala ed-din in Konia und läßt sich in vereinfachter Form gelegentlich auch auf späteren »Holbein«-Teppichen nachweisen. Es ist also wohl beglaubigt. Abweichend und in der Zeichnung befremdlich ist allein der Dekor der Felder. In beiden sind zwei stehende Vögel an einem Baum affrontiert. Die Krone des Baumes ist aus geometrischen Figuren zusammengesetzt und wird am Fuß des Stammes symmetrisch wiederholt, so daß man das Ganze als Affrontation zweier stehender Vögel an einem Baumstamm mit gegenständigen Kronen bezeichnen könnte. Die Stilisierung ist sehr weit vorgeschritten, zeigt aber in Einzelheiten, wie etwa den hakenförmigen Schwanzfedern unmittelbare Verwandtschaft mit der Zeichnung des Berliner Teppichs. Ebenso ist die Wiedergabe der Körper durch rechteckig konturierte, farbig gefüllte Flächen in beiden Teppichen gleich. Während jedoch bei dem Berliner Stück der Dekor der beiden Felder gleich ist, abgesehen von kleineren Abweichungen in der Zeichnung, die sich daraus ergaben, daß der Knüpfer nicht nach einem Karton arbeitete, wechseln bei dem Stockholmer die Farben: der Vogel, der im oberen Feld rechts steht, steht im unteren links und umgekehrt.

Das Muster der an einem Baum affrontierten Vögel ist im Kreis der frühen Tierteppiche keineswegs unbekannt; unter den aus den Darstellungen auf italienischen Bildern belegten Exemplaren dieser Gattung nehmen Teppiche mit einem solchen Vogelmuster weitaus den größten Raum ein (Abb. 3). Mit diesen stimmt der Stockholmer Teppich aber nur in dem an sich ja uralten Kompositionsschema überein; die Zeichnung des Baumes ist anders, gewissermaßen bei aller Stilisierung naturalistischer, indem sie nicht mehr von einer formelhaften Abbreviatur des Begriffes Baum ausgeht, sondern ein reales Vorbild verarbeitet. Ebenso sind die Vögel nicht mehr nach einem im Grunde heraldischen Schema sondern nach der Natur stilisiert. Einzigartig und in keinem zweiten Beispiel belegbar ist die Verdoppelung der Krone.

Der neuaufgetauchte Teppich bietet also ein interessantes Problem. Die frühen Tierteppiche, deren Entwicklung sich nur noch an Hand ihrer Darstellungen auf abendländischen Bildern verfolgen läßt, werden um 1400 von einer neuen Gattung abgelöst, die wohl auf östliche, vermutlich ostasiatische Anregungen zurückgeht. Das mit diesen Teppichen auftretende Muster des Drachen-Phönix Kampfes ist im Vergleich zu den bisher verwendeten Formen ästhetisch befriedigender und hat sie daher offenbar rasch verdrängt. Nach 1450 kommen nur noch sehr selten Teppiche mit den alten Mustern auf Bildern vor. Da andererseits an der Zusammengehörigkeit der beiden erhaltenen

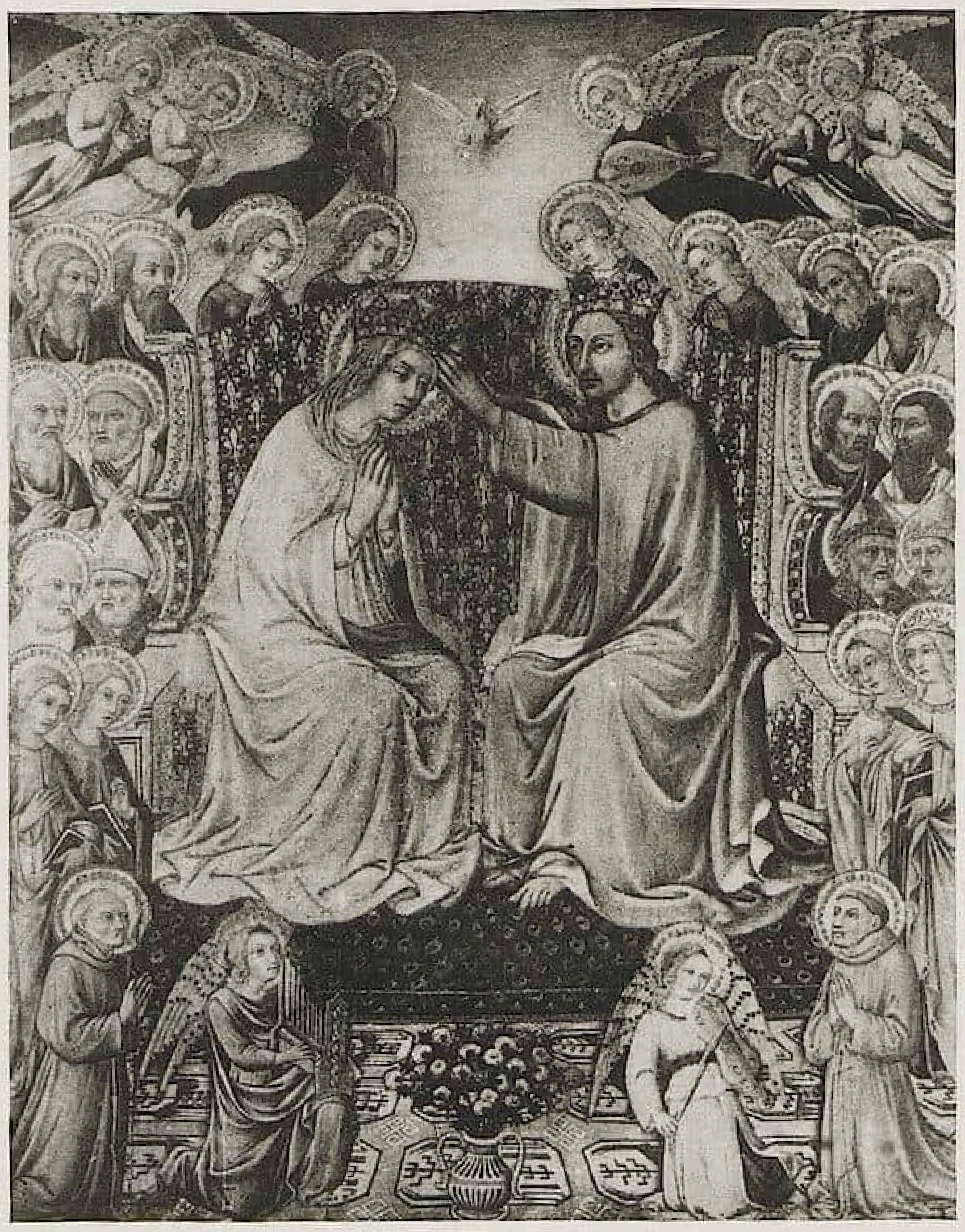


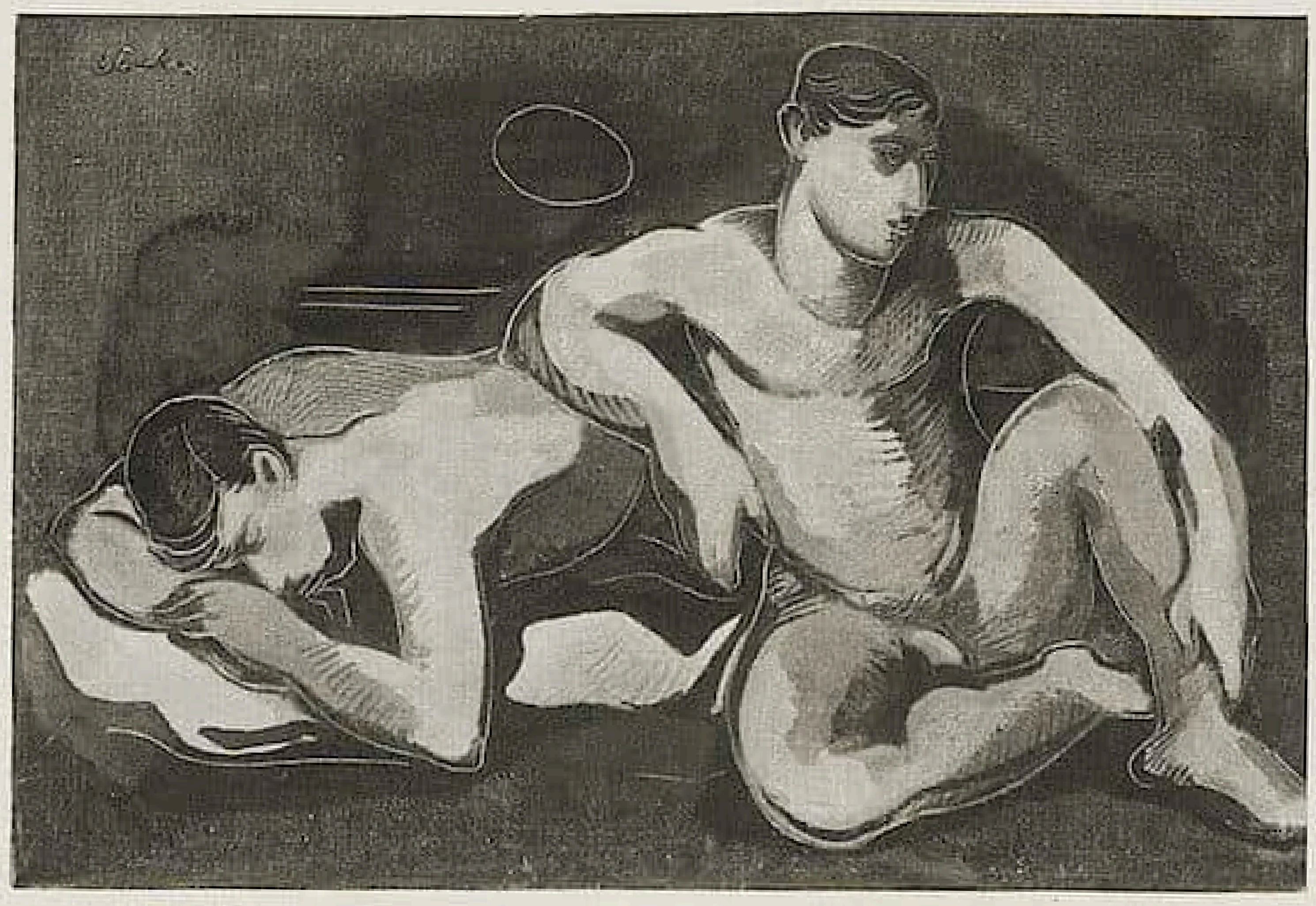
Abb. 3. Sano di Pietro — Marienkrönung
Jawes Collection

Teppiche in Berlin und Stockholm keinerlei Zweifel bestehen können, ergibt sich folgende Lage: der Knüpfer des Stockholmer Teppichs arbeitete zu einer Zeit und in einer Gegend, in der die neue Gattung hergestellt wurde. Er fertigt seinen Teppich durchaus nach der neuen Form, entlehnt aber das Innenfeldmuster einer älteren Gattung. Das Ausgehen der Figurenstilisierung von naturalistischen Formen läßt sich gelegentlich auch bei anderen, nur in bildlichen Darstellungen bekannten Teppichen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts belegen; die Verdoppelung der Baumkrone könnte man als Versuch interpretieren, die geschlossene Rundkomposition der Kampfszene auf das alte Schema der Affrontierung zu übertragen. Nach dem was wir von der Art der Teppichindustrie wissen, dürfen wir annehmen, daß es sich dabei nicht um einen vereinzelten Fall handelt, sondern daß in gewissen Gegenden diese Verbindung von Altem und Neuem typisch war. Es ist ein eigenartiger Zufall, daß die beiden einzigen erhaltenen Exemplare einer einst weit verbreiteten Gattung orientalischer Teppiche so verschieden sind, daß sie ein Problem stellen, dessen Beantwortung nur unter Zuhilfenahme indirekter Quellen möglich ist.

Die Provenienz des Stockholmer Teppichs aus einer kleinen, heute verlassenen Kirche in Schweden, lenkt die Aufmerksamkeit auf eine andere Frage. Man sollte an-

nehmen, daß sie gegen den orientalischen Ursprung des Stückes spräche. Allein bereits im Jahre 1891 hat A. Riegl darauf aufmerksam gemacht, daß die nordische Textilindustrie einen gewissen Zusammenhang mit den frühen orientalischen Teppichen zeigt. Das Beweismaterial, mit dem er seine Behauptung stützen konnte, war im Grunde nicht ausreichend, da die zitierten Beispiele nur die Felderteilung mit den Teppichen gemeinsam hatten, als Muster aber rein abendländisch gezeichnete Figuren verwendeten. Riegls Feststellung wurde übernommen, ohne daß unseres Wissens das Beweismaterial vervollständigt worden wäre. Und doch befindet sich im Besitz des Nordiska Museet zu Stockholm ein Kissenbezug, der eindeutig einen Teppich von der Art des Berliner Stückes nachahmt (Abb. 4). Die Bordüre wird allerdings von einer gotischen Weinranke gebildet, das quadratische Innenfeld aber zeigt bei ähnlicher, wenn auch wenig geschickter Überführung ins Achteck in den verbleibenden Zwickeln in vereinfachter Form die bekannten reziproken Zinnen und in der Rahmenleiste ein Motiv aus zwei Dreiecken, das an das Muster der Begleitstreifen des Berliner Teppichs erinnert. Die Tierfigur im Innenfeld kann nur als Drache gedeutet werden und ist nach einem Vorbild entworfen, das dem Drachen des Berliner Teppichs ziemlich entsprochen haben muß. Am deutlichsten wird der Zusammenhang beim Kopf des Tieres. Der Körper besteht nur noch aus den Beinen, die hakenförmigen Krallen sind zu dreieckigen Spitzen geworden, stimmen aber in der Anordnung mit denen des Berliner Drachens durchaus überein. Für den Phönix blieb offenbar kein Platz mehr, seine Reste wird man vielleicht in dem Würfel und Haken über dem Kopf des Drachens erkennen können. Mit diesem Stück ist der bindende Beweis erbracht, daß nordische Textilien orientalische Teppiche nachahmen. Beispiele der frühen Gattungen müssen sich also im Lande gefunden haben, wohin sie als Beute norwegischer Seeräuber, die ihre Züge oft bis ins Mittelmeer ausdehnten, sehr wohl gelangt sein konnten. Einer dieser Teppiche ist uns erhalten, es ist der Teppich im Statens Historiska Museet zu Stockholm, dessen Provenienz aus einer schwedischen Dorfkirche damit nichts Befremdendes mehr hat.

Abb. 4. Norwegischer Kissenbezug — Nordiska Museet, Stockholm

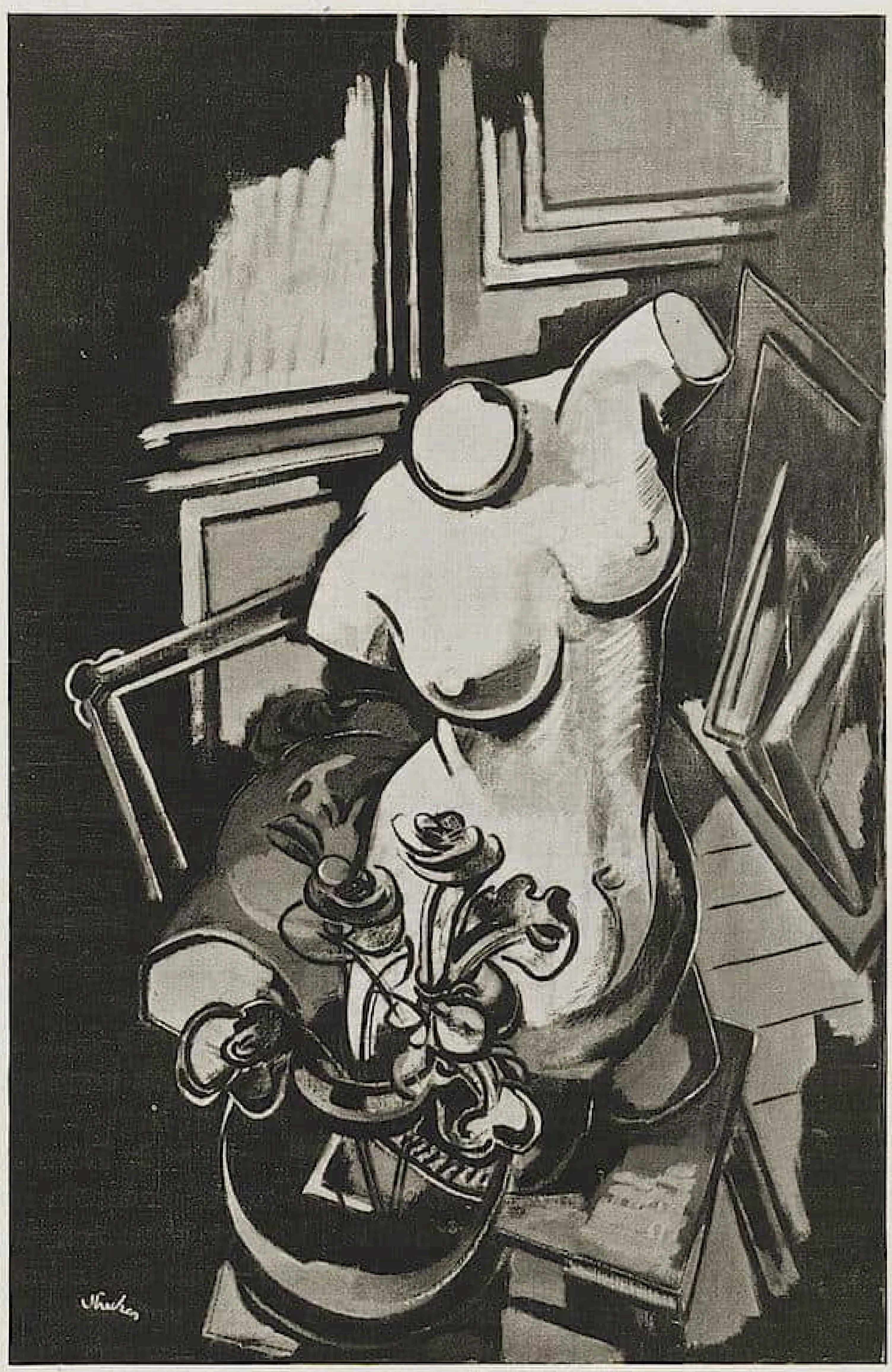


Paul Strecker Jüngling. 1929
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

PAUL STRECKER

VON GEORG BIERMANN

Was hat es mit dieser Jugend in der Kunst, die heute 25—30 Jahre alt ist, doch für eine Bewandtnis? Sie hat in Jahren, da der Mensch noch nicht reif zum Urteil sein konnte, Furchtbares erlebt. Väter und ältere Brüder starben im Krieg dahin, während sie selbst noch auf der Schulbank saß, vier Jahre immer nur von Menschenmord hörte, seelisch und materiell darbte, um dann Revolution und Inflation durchzumachen, die beide so manchen jungen Menschen aus der Bahn geworfen haben.
Einer der Vielen, ernst und nachdenklich geworden durch diese Zeit, hatte noch vor dem Krieg das Glück — das heißt in Jahren, die unvergänglich konstant schienen — einem Meister wie Cézanne von Angesicht zu Angesicht zu begegnen, damals, 1912, als ich die erste Sammlung Dr. Reber auf der Mathildenhöhe in Darmstadt ausstellte, die fast ein Dutzend der Hauptwerke dieses Meisters neben anderem hervorragenden Kunstgut aus älterer und neuerer Zeit umfaßte. Vorher hatte ich an der gleichen Stelle — von der Mannheimer Kunsthalle übernommen — die Sammlung von Dr. Karl Lanz in Mannheim gezeigt, die ausschließlich alte Kunst enthielt. Meine Absicht, diesen ersten Ausstellungen deutscher Privatsammlungen weitere folgen zu lassen (z. B. die der berühmten Sammlung des Baron Herzog in Budapest) wurde durch den inzwischen aktuell gewordenen Plan der letzten deutschen Jahrhundert-Ausstellung verzögert, die unter dem Titel »Deutsches Barock und Rokoko« im Mai 1914 im Darmstädter Residenzschloß eröffnet wurde.
Warum ich an diese Tatsachen erinnere: weil damals von Mainz der noch sehr junge Sohn aus einer alten Verlegerfamilie nach Darmstadt kam, Cézanne sah und seit jenem Augenblick den entscheidenden Entschluß seines jungen Lebens faßte, Maler zu werden. Es war jener Paul Strecker, der hier mit ein paar Worten vorgestellt sein soll. Über Krieg und Revolution hinweg hat er an seiner Absicht festgehalten, und heute malt er, wie so mancher junger Deutsche, in Paris, das heißt in jener Stadt, die allein von allen Großstädten in Europa das Fluidum für künstlerische Arbeit hat. Es ist ihm ernst um das Ringen und er ist bestimmt kein Flaneur in den paradiesischen Gefilden der Kunst. Er hat Cézanne durch und durch erlebt, hat sein Talent zögernd an dem Werk des Großen entwickelt und trotzdem seine Sprache gefunden, obwohl der Schatten des Meisters von Aix immer noch hinter den Bildern des jungen Menschen steht. Das Vorbild ist offen-



Paul Strecker Sammlung B., Berlin Torso. 1929
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

kundig. Denn es ist Ausgangspunkt, soweit es sich um die reine weltanschauliche Fixierung des Menschen zur Umwelt handelt, die Alter und Jugend verbindet, die bei der letzteren sogar neue Tatsachen im Konstruktivischen und in der malerischen Technik ergeben hat, die deutlich die Persönlichkeit erkennen lassen. Die Farbe hat das Klingen noch nicht, ist ohne Leuchten, kein Glockenklang wie bei Cézanne, aber dennoch bewußt in der Harmonie der Teile zum Ganzen ausgewogen. Der Ton dieses Malers setzt sich im Gehirn fest, er ist die übertragene Handschrift, und daß man diese nicht vergißt, sie im Gegenteil immer wieder gern sieht, zeigt, daß dies Talent irgendwie packt.
Ich werde vor diesen Bildern Paul Streckers die Empfindung nicht los, daß hinter ihnen die große Traurigkeit jener Jugend steht, die das Furchtbare in einem Alter erlebte, das solches nicht tragen konnte, und daß hier nur die Sonne der Provence den seelischen Untergrund aufhellen könnte, dieselbe Sonne, die dem Meister von Aix das Wunder offenbart hat.

Paul Strecker Gruppe am Meer

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

Paul Strecker Waldinneres

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

RUNDSCHAU

NEUERWERBUNGEN DES GERMANISCHEN MUSEUMS

Die Direktion des Germanischen Museums läßt ihrem Abbildungsband der Neuerwerbungen in den Jahren 1920—1924 nunmehr einen zweiten folgen, der die für die Geschichte des Museums wichtige Zeitspanne von 1925—1929 umfaßt. Fiel doch ins Jahr 1927 das 75jährige Jubiläum des Museums, das ihm eine Anzahl hervorragender Stiftungen eingebracht hat. Dazu zählt eine Darstellung der Geburt Christi eines von Schongauer stark abhängigen elsässischen Meisters, die unseres Erachtens später entstanden ist, als die Bildunterschrift (um 1460) angibt. Auffallend ist die Kreuzabnahme Pleydenwurfs vom ehemaligen Hochaltar der Elisabethkirche zu Breslau (1462), die das Motiv in eigenwilliger Umformung, wenn auch nicht frei von niederländischen Elementen, wiedergibt. Bedeutend sind auch die Flügelbilder des Herzogenburger Altars (1501) von Jörg Breu d. Ä.

Georg Kolbe. Junge Frau. Bronze. 1929
Aus der Kolbe-Ausstellung der Galerie A. Flechtheim, Berlin

mit den dramatischen Darstellungen der Flucht nach Ägypten und der Kreuzigung Christi, thematisch interessant die Folge der Monatsbilder von Hans Wertinger. Von anderen Erwerbungen ist an erster Stelle das Bildnis des Humanisten Johannes Zimmermann von Hans Holbein d. J., das im »Unbekannten Meisterwerk« seine Würdigung finden wird, zu nennen, dann in chronologischer Folge das in Bayern um 1270 entstandene Retabelfragment mit Heiligen unter Spitzbogen, der Tod Mariae eines böhmischen Meisters um 1410, die bald nach 1486 gefertigte Behaim-Madonna eines Nürnberger Meisters, eine Madonna Baldungs, eine Verkündigung und das Bildnis eines jungen Mannes von Hans von Kulmbach. Zahlreiche Erwerbungen von Gemälden manieristischer und barocker Meister füllen eine empfindliche Lücke der Galerie aus.

Die Skulpturen stehen diesmal hinter den Gemälden an Bedeutung zurück. Als willkommene Ergänzungen des Bestandes können gelten: eine südostdeutsche Madonna um 1330, eine als Jubiläumsgabe in die Sammlung gelangte Schreinmadonna (Westpreußen, um 1390), die in geöffnetem Zustand gemalte Heilige auf den Flügeln und eine plastische Trinität im Schoße der Maria zeigt; eine aus derselben Zeit stammende Maria lactans aus der Sigmundskapelle bei Mariazell (Österreich); eine südostdeutsche Heimsuchungsgruppe vom Anfang des 15. Jahrhunderts; eine Sandsteinmadonna des Veit Stoß; eine Beweinung Christi von Riemenschneider; Reliefs von Hans Daucher und Ludwig Krug; Bronzen von Georg Labenwolf; Barockskulpturen von Johann Georg Romsteck, Paul Egell, Georg Raphael Donner, Christian Wenzinger, Franz Ignaz Günther.

Weiter folgen eine Reihe von gotischen Glasfenstern, keramische Arbeiten, Wandteppiche (die gotischen Gobelins der Kirchen St. Sebald und St. Lorenz bleiben einer besonderen Publikation vorbehalten), kunstgewerbliche Arbeiten aller Art und Handzeichnungen deutscher Meister. Auf mehr als 200 Tafeln wird ein reiches Material ausgebreitet.

S.

CINCINNATI

Kürzlich wurde das um drei Flügel vergrößerte Museum of Fine Arts unter seinem neuen Direktor, Mr. Walter H. Siple, mit einer großartigen Ausstellung eröffnet. Dieselbe enthält in ihren verschiedenen Teilen sozusagen das Programm des neuen Leiters, das darauf gerichtet ist, dem seit langem arg vernachlässigten Museum die ihm gebührende Stellung zu erobern und gleichzeitig das Sammelwesen der großen und reichen Stadt sowie ihr gesamtes Kunstleben im modernen Geiste zu heben. Von der Energie, mit der Mr. Siple die Neuordnung des ihm unterstellten Museums durchgeführt hat und dem Kennerblick, der aus dieser

Ausstellung spricht, läßt sich für das Museum nach einer so langen Zeit fast völliger Stagnation das beste erwarten. F.

PHILADELPHIA

Die berühmte Sammlung Foulc aus Paris ist in das Pennsylvania Museum gebracht worden und soll, wenn möglich, durch öffentliche Beiträge um eine Million Dollar für das Museum angekauft werden. Um die zur Sammlung dieser Summe nötige Zeit zu erlangen, haben einige Kunstfreunde in Philadelphia ein Fünftel derselben vorgestreckt. Der bekannte Großsammler Joseph E. Widener vertritt die Ansicht, daß zum mindesten zwei Werke aus der Sammlung Foulc, ein Tondo von Luca della Robbia und ein Relief von Desiderio da Settignano, mit der Hilfe des ihm unterstehenden Wilstachfonds für das Museum angekauft werden sollten. Man hofft aber, die ganze Sammlung den rasch anwachsenden Schätzen dieses Museums hinzufügen zu können. Mit ihr würde es auf dem Gebiete gotischer und Renaissancekunst keinem amerikanischen Museum mehr nachstehen. Die Sammlung enthält vor allem italienische und französische Skulpturen aus dem 15. und 16. Jahrhundert, Kunstmöbel, Fayencen, Metallarbeiten und Wandteppiche, darunter eine Anzahl wohlbekannter Werke.

Georg Kolbe Sitzende. Bronze. 1929
Aus der Kolbe-Ausstellung der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin

Dasselbe Museum erhielt kürzlich als sehr willkommene Gabe ein chinesisches Tempelgemach aus der Zeit Kublai Khans, das eine der schönsten buddhistischen Decken enthält. Es soll die erste ihrer Art sein, die je aus China herausgekommen ist. Stifter des Gemaches sind Mr. und Mrs. Joseph Wasserman. F.

JAPANISCHES THEATER

Ausstellung im Berliner Völkerkunde-Museum

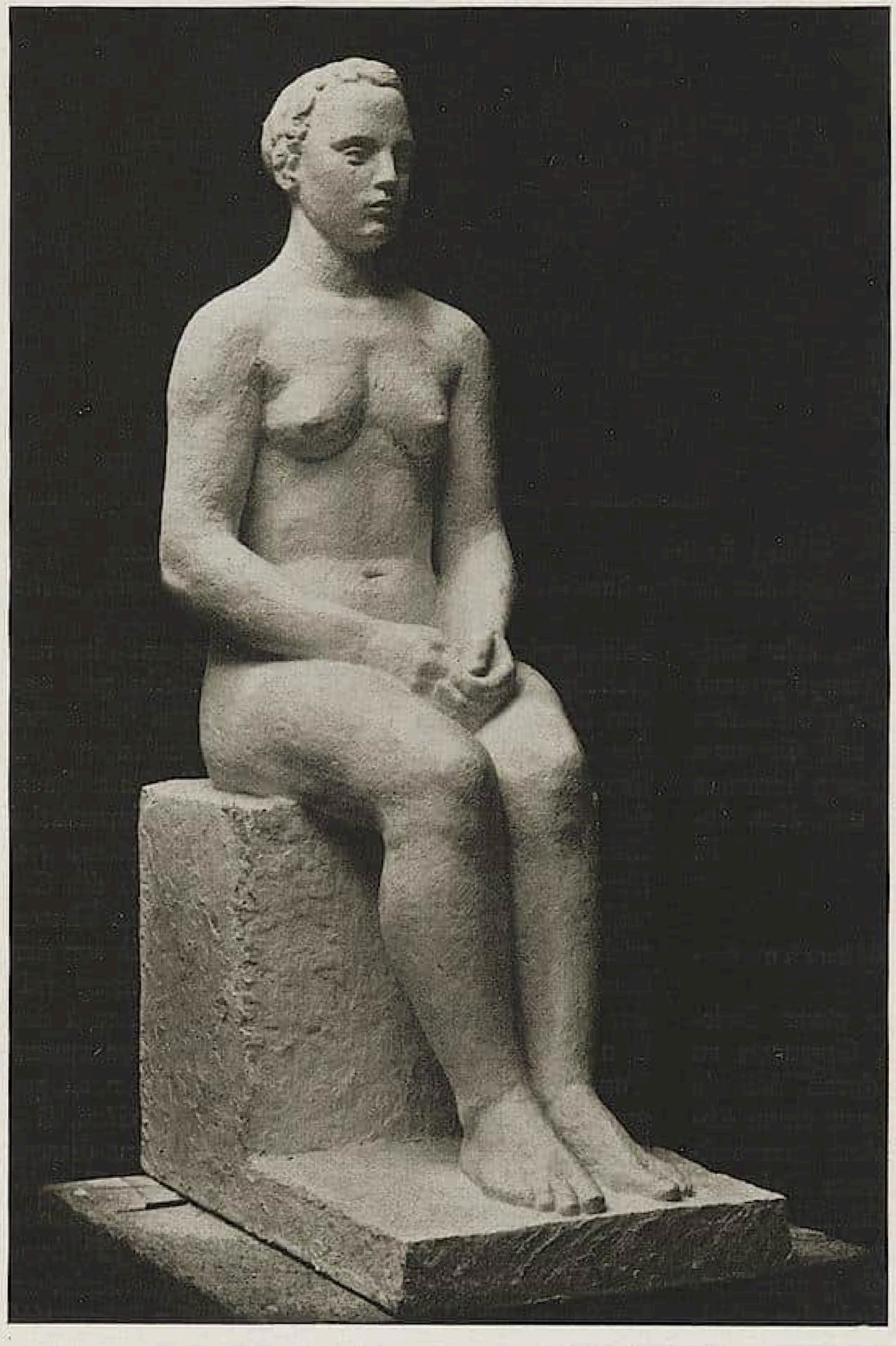
Theaterausstellungen haben immer etwas Zwiespältiges an sich. Sie kranken, im Gegensatz zu allen anderen Kunstausstellungen, daran, daß sie nicht die lebendige Bühne, sondern nur einen Abglanz davon in Bildern und Requisiten darzustellen vermögen. Allzu leicht weicht ferner die künstlerische Beurteilung dem theatergeschichtlich interessanten Objekt. Im Bereich der europäischen Theatergeschichte überwiegt sogar die gegenständliche Beurteilung wegen der Seltenheit der erhaltenen Zeugnisse früherer Theaterkunst. Dagegen kann sich das japanische Theater auf eine durch Jahrhunderte gehende Tradition und auf eine unerschöpfliche Fülle bildlicher Darstellungen hohen künstlerischen Wertes stützen, auf die Kunst des Farbenholzschnittes. Einen wesentlichen Teil ihrer künstlerischen Kräfte haben die Holzschneider dazu verwandt, die vielfältige japanische Bühnen- und Schauspielkunst darzustellen. An Hand dieser zahlreichen Werke läßt sich die Geschichte des japanischen Theaters in allen Phasen und Ausstrahlungen getreu verfolgen. Die von der Staatlichen Kunstbibliothek in Verbindung mit der Gesellschaft für ostasiatische Kunst und der Deutsch-Japanischen Gesellschaft unternommene Ausstellung hat die Auswahl wesentlich nach gegenständlich interessanten Werken getroffen. Das künstlerisch hochrangige Einzelwerk ist aus diesem Grunde dem lehrhaften und lehrreichen Charakter der Ausstellung ebenso eingefügt worden wie die Photographie. Trotzdem erhebt sich die Ausstellung an vielen Stellen zu reiner künstlerischer Größe, so vor allem auf der Wand der Schauspielerbildnisse Sharakus, die in Gestik und Formenklarheit zu den charaktervollsten Porträts aller

Zeiten gehören und die in Deutschland wohl noch nie in so stattlicher Reihe gezeigt wurden. Ein zweifelloses Verdienst der Ausstellungsleitung.
So weit die Tradition des europäischen Theaters zurückreicht, soviel Wandlungen war die Bühnenkunst unterworfen. Zuschauerraum, Bühne, Dramatik und Schauspielkunst wurden im Laufe der Jahrhunderte immer wieder neu gestaltet. Heute erinnert nichts mehr an die ursprüngliche Einheit von Zuschauerraum und Bühne, an die Entstehung des Dramas aus Wechselgesängen, an den tänzerischen Ursprung der Kunst des Schauspielers. In Japan dagegen hat sich noch vielfach uralte Tradition lebendig erhalten. So ist im Kabukitheater die Bühne ein Teil des Zuschauerraumes, der durch die für das Spiel notwendigen Auftrittsstege (Hanamishi) durchquert wird, so haben sich bis in die heutige Zeit einzelne Typen des Spiels gesondert erhalten wie Nō und Kabuki, so Zeremonien verschiedener Art, so Typik und Darstellung einzelner Rollen, so Kostüm und Schminkvorschrift, so Mimik und Gestik, so die von Männern gespielte Frauenrolle, die Gespensterrolle und endlich die Form des Dramas selbst. Die Ausstellung vermag einen guten Einblick in die dem Europäer schwer verständliche Welt des japanischen Theaters zu geben. Sie wird ergänzt durch eine Auswahl von Masken für die alten Tanzspiele Bugaku und Gigaku und von Kostümen und Masken menschlicher, göttlicher und dämonischer Typen für das Nō-Spiel.
Ein anläßlich der Ausstellung von Curt Glaser herausgegebenes Büchlein über das japanische Theater (Würfel Verlag, Berlin) enthält vor allem kenntnisreiche Beiträge von Fritz Rumpf, der sich auch um das Zustandekommen der Ausstellung große Verdienste erworben hat. Scharf

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Kolbe / Winter / Rheinische Kunst / Hoerschelmann / Hirth

Georg Kolbe, der in der Galerie Flechtheim mit plastischen Werken und Zeichnungen der letzten Jahre sehr eindrucksvoll zu Worte kommt, hat wieder völlig von sich abgetan, was sich seiner Kunst an expressiven Heftigkeiten und kubischer Draperie angesetzt hatte. Wundervoll die große »Sitzende«, die natürliche Hoheit ihres dunkelbronzenen Rastens, die gelassene Harmonie der lose geflochtenen Gliederbewegung, des Kopfes zarter Ernst. Mit der tänzerisch einherschwebenden, von einem lodernden Atem gepackten Figur der »Nacht« hat Kolbe unmittelbar an jene »Tänzerin« seines frühen Schaffens anknüpfen können, an die stets gedacht wird, wenn die künstlerischen Erfüllungen unseres Jahrhunderts in den Sinn kommen. Indem seine vorübergehend stark zerlockernde, breit zusammenstreichende Formgebung heute wieder dichter und schließender modelliert, geht sie überhaupt wieder auf das Frühere zurück. Die außerordentliche Schönheit der Ergebnisse rechtfertigt un-

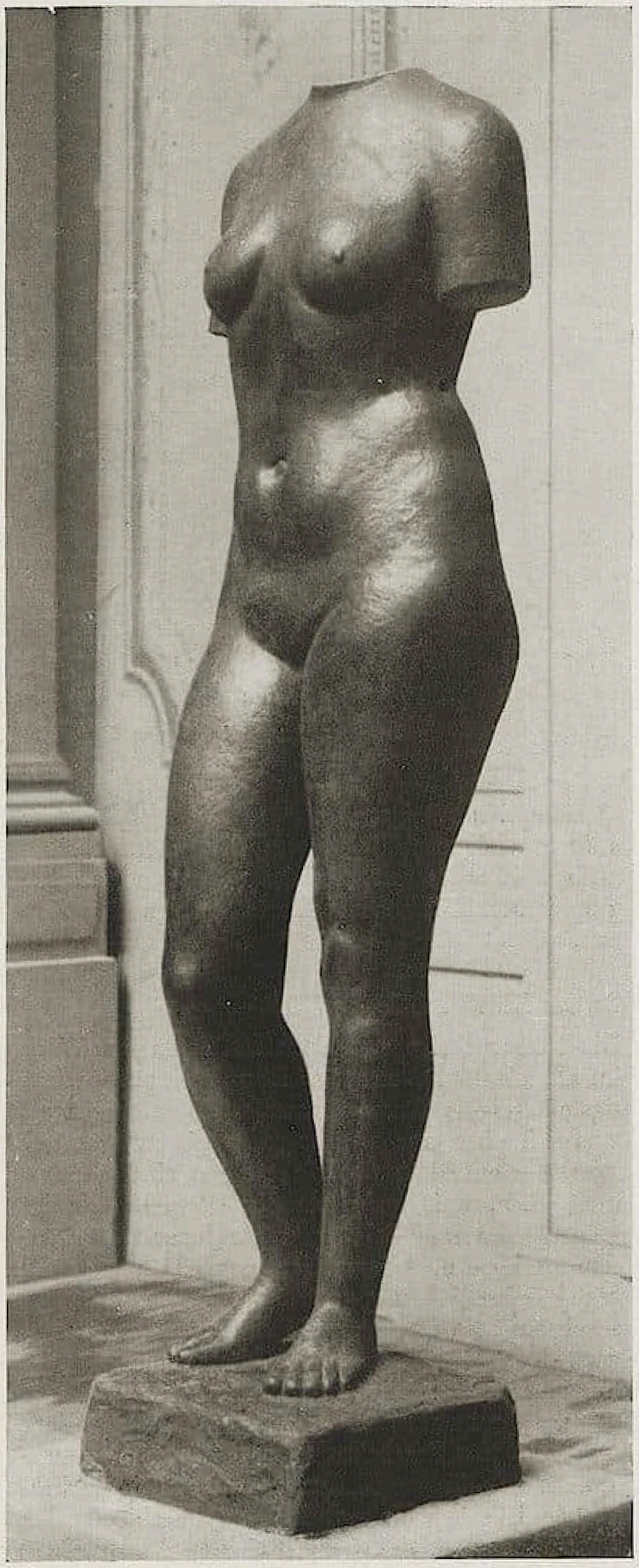


Wlérick — Herbstsalon 1929, Paris — Sitzende Figur

bedingt solchen Verlauf. Eine reiche Anzahl von gezeichneten Aktvariationen, nicht mehr vom lavierenden Pinsel, sondern mit verriebenen Kreidelagen wölbend getönt, dokumentiert Unerschöpflichkeit der Körperauffassung. (Zugleich sind neue Arbeiten von Hofer, Beckmann und Grosz zu sehen.) In der Kunststube, die bemerkenswert tapfer und bei aller Bescheidenheit sehr ehrenvoll für noch Unabgestempeltes eintritt, ist der junge Westfale Fritz Winter zu finden mit Arbeiten, deren Formphantasie Klees Einfluß, deren technische Experimentierlust das Bauhaus spüren läßt. Temperamentvolle Undefinierbarkeiten, schmissige Runen sind Farbwirkungen und Materialeffekten von ausgesuchtem Raffinement verbunden. Aufs Papier gepreßte Pigmentschicht wird sgrafittoartig mit spitzem und breitem Gerät geritzt, geschabt, gekämmt, daß gemaserte Streifen und Balken, ondulierende Notenlinien den dunkelglühenden Spiegel furchen und aufflunkelnden Grund freilegen. Marmorierungen, schuppig-runzelige Strukturen vervollständigen den mystischen Prunk. Es entstehen brokatene Wandhieroglyphen, nicht minder faszinierend im Klang wie im Schriftzug, oft freilich durch ein Zuviel an Trick und Gezaubere desavouiert.

Was die Deutsche Kunstgemeinschaft an Rheinischer Kunst zeigt, kann lediglich als Zufalls-Sammelsurium gewertet werden, das von der bildschaffenden Fruchtbarkeit des jungen Rheinlands nur einen recht unzulänglichen Begriff zu geben imstande ist. Die Aufgabe verbleibt der bevorstehenden Veranstaltung der Rheinischen in der Berliner Sezession. Anordnung nach Städten läßt Aachen, Bonn, Koblenz, Krefeld einigermaßen kümmerlich abschneiden. Reicher die Kapitel Köln und Düsseldorf: hier die profilierten Erscheinungen Räderscheidt, Hoerle, Martha Hegemann, die eigenartige Trockenlyrik Mangolds, die vornehme Stillebenkunst eines Ahlers-Hestermann und des jungen, kompositorisch reifen Ronig, auch die seidig schillernde Rheinlandschaft Greferaths, — dort reizvolle Stücke der Tschech, ten Hompel, Gobiet, ein schmackhaftes Kostümbild von Heinig, der üppig gelockte Rheinfall Clarenbachs, lichtgesäumte Laubkulissen-Szenerien von Ulrich Leman, Tappesers blondflächiges Südfrankreich, das rhythmisch eigene Bild einer Bäuerin von Will Küpper. Ein Ausflug nach Frankfurt erntet die geschmeidigen Beckmann-Varianten Karl Brusts, Feibuschs farbenhaltiges Pinselgobelin eines Salzkammergutblicks, eine gute Probe von Bode; in Wiesbaden wird ein ansehnliches Beispiel ruhiger Genaumalerei mit klaren Transparenzwirkungen von Altripp mitgenommen. Leider hat man diese Werte aus einem Mehrfachen von sehr geringem Niveaus hervorzusuchen.

Im Antiquariat Paul Graupe taucht Rolf von Hoerschelmann mit allerlei liebenswürdigen Federschnurren auf, die selbst Kubin-Träume in



L. Dejan — Herbstsalon 1929, Paris — Torso

moosiges Gekritzel verspinnen und vertraulichen, groteske Fauna an artiger Leine führen und überhaupt dem Bibelots-Klima verhaftet bleiben. Von vielen schönen Reisen mitgebrachte Vedutchen entwaffnen durch saubere Emsigkeit. Daneben Otto A. Hirth mit Phantasie-Landkarten und geographischen Panoramen, in denen das Auge sich

Paul Klee Bühnenlandschaft. Ölbild. 1922
Aus der Ausstellung des Graphischen Kabinetts (G. Franke), München

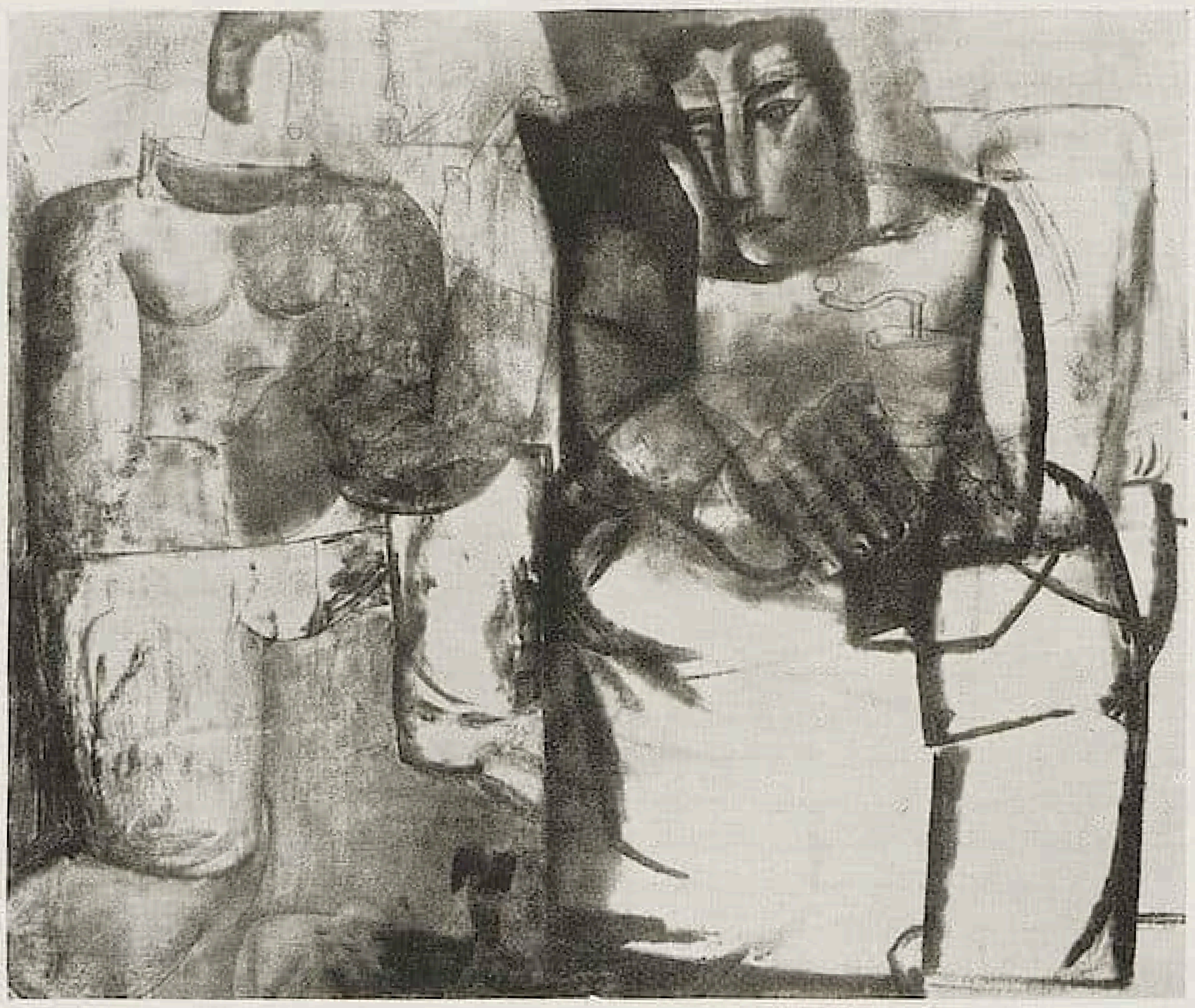
spazierend erlustigen kann. Die Idee ist sehr hübsch, aber man könnte sich die Ausführung noch weit erfinderischer, das Eingehen auf den graphischen Reiz der Landkarte konsequenter denken. Wolfradt

BRÜSSELER AUSSTELLUNGEN

Die Retrospektive von Constant Permekes Werk im »Palais des Beaux-Arts« ist unbedingt das wichtigste Ereignis dieser Saison. Nicht weniger als 600 sich über eine 20 jährige Arbeit erstreckende Werke, Gemälde und Zeichnungen sind versammelt, d. h. weit mehr als das Doppelte des im vergangenen Jahr bei der Antwerpener »Art Contemporain«-Ausstellung Gezeigten. Der Künstler besteht diese Prüfung vortrefflich. Seine Kunst erscheint uns in ihren verschiedenartigen Äußerungen als Einheit einer Persönlichkeit, ohne jedoch nur einen Augenblick nachzulassen. Schon in dem von 1914 geschaffenen und hier ausgestellten Werk erscheint uns Permekes Persönlichkeit als unerschütterlich dastehend. Der damals in Belgien impressionistischen Malerei dreht er entschieden den Rücken zu. Von dem Augenblick an komponierte er in trüben Harmonien stark expressive Landschaften. Jedoch erst in England, wo er sich infolge einer an der Front erlittenen Verwundung kurze Zeit niederließ, erwirbt er sich diesen mächtigen, großartigen Stil, der in allen seinen künftigen Werken hervortritt. In den nächsten zehn Jahren, von 1920 bis heute, malt er zuerst in Ostende, später in Jabbeke, im Herzen der flämischen Landebene, mit einer Art wilder Raserei. Immer großartigere Schöpfungen folgen unaufhörlich. Zwei Hauptthemen liegen diesem Riesenwerk zugrunde: zuerst das Meer, später die Erde. Die Zyklen von Marinen und Landschaften sind wie die beiden Flügel eines Triptychons, von dem das Mittelbild eine mit den Elementen abwechselnd in Frieden lebende oder in Streit tobende menschliche Figur darstellt. In dem in Ostende entstandenen Werk erscheint der Mensch als Fischer, jedoch von jeglicher Übertreibung frei, eine völlig verallgemeinerte Figur, Symbol der unter einem latent-verhängnisvollen Schicksal leidenden Menschheit. In dem neueren Werk übernimmt der Landmann, der Bauer oder Säer diese Rolle. Unzählige Marinen umrahmen diese großartigen Kompositionen, sie mit ihrer edelsten Substanz nährend. Ein zugleich eigenwilliger und begeisterter, nicht vor den vermessensten Deformationen zurückschreckender Stil gibt diesen Figuren eine epische und übermenschliche Kraft, eine Bedeutung, der keiner widerstehen kann. Ein warmes, des öfteren in der trüben Skala gehaltenes, jedoch mit Blitzstrahlen durchflammtes Kolorit, eine gründliche Kenntnis des Helldunkels, eine köstliche Malerei, alle diese hervorragenden Qualitäten machen den großen Erfolg Permekes verständlich.

Kurze Zeit vorher sah man ebenfalls im »Palais des Beaux-Arts« die Ausstellung des französischen Bildhauers Charles Despiau. Die Brustbilder dieses Künstlers, meistens Porträts, haben die Mäßigung, die Ruhe und Vollkommenheit des klassischen Ideals beibehalten. Diese Kunst schließt sich, mit bescheideneren Mitteln, der des großen Maillol an.

G. M.



Constant Permeke Sammlung W. Kleinberg, Antwerpen Vesperzeit
Aus der Permeke-Gedächtnisausstellung im Palais des Beaux-Arts, Brüssel

AUSSTELLUNG EXOTISCHER KUNSTGEGENSTÄNDE IN FRANKFURT

Das Völkermuseum hat die Sammlung entbreitet, die Dr. Ernst Vatter von seiner diesjährigen Expedition aus Solor-Alor-Archipel (östliches Niederländisch-Indien) mitgebracht hat.

Das Gemeinsame all dieser Arbeiten ist, daß sie trotz ihrer modernen Provenienz (aus den letzten fünfzig Jahren) ganz im traditionellen, zum Teil archaischen Stil gehalten sind. So zeigen die Webereien in Ikatgewebe (einer besonderen Farbtechnik durch Einbinden) Ornamente, die zum großen Teil auf altindische Motive zurückgehen, stilisierte Tier- und Pflanzenmuster usw. Sie sind von diskretem Reiz in der Flächendekoration und Farbe. Außerdem: bemalte und unbemalte Holzschnitzereien, sehr seltene Nagafiguren (für Kult und Opfer), Löffel und Trinkschalen aus Kokosnuß mit geometrischer Verzierung, Holz- und Eisenwaffen, reich dekoriert, Schmuck aus Elfenbein, aus Perlen, Bronze, Silber und Muscheln in verschiedenartigen Formen. Eine reiche Ernte.

*

Der Kunsthändler Carl bietet in seinen Verkaufsräumen eine Schau von Webereien aus Peru, präcolumbische Handarbeiten aus zwei Privatsammlungen. Die Fundorte dieser Gräberreste sind teilweise bekannt: Pachamac, Cajamarquille, Cancay. Einige Gewebe wirken grobfädig wie koptische Teppiche, andere wie feine Handarbeiten auf Etamine und wieder andere weich und erhöht wie Samt. Das Material: Wolle, Baumwolle, Leinen. Die Darstellung: geometrische Muster in horizontaler, vertikaler oder schräger symmetrischer Reihung mit Zierleisten oder freie, mystische Motive, primitive Köpfe oder andere Teile menschlicher oder tierischer Gestalt. Einzelne Stücke haben phantastischen Reiz wie zum Beispiel die Weberei Nr. 6 aus zusammengesetzten Streifen mit gelblichen, greifenartigen Tieren, die über die riesige dunkelfarbige Fläche gleiten. In Nr. 28 zeigt der Stoff durch die jahrhundertlange Lagerung in dem Erdboden eine so warme Sättigung, eine so tiefe Durchtränktheit mit Farbe, daß die Oberfläche wie die Leinwand eines guten Bildes einen zauberhaft verwobenen Zusammenklang gibt.

Sascha Schwabacher

LONDONER AUSSTELLUNGEN MODERNER KUNST

Das Wort »modern« wird in London für alle Kunst gebraucht, die sich von den Werken der Praeraffaeliten und Romantiker des 19. Jahrhunderts unterscheidet. Ob also ein Werk als modern gilt, hängt vom Geburtsdatum seines Schöpfers ab, nicht aber von der Auseinandersetzung des Meisters mit den künstlerischen Problemen unserer Zeit.

Und so hängt hier in Ausstellungen vieles, was der Erwähnung nicht wert ist, da der Fluß der europäischen Kunstentwicklung schon längst daran vorbeigelaufen ist und das geringe Qualitätsniveau des Ausgestellten keine Berechtigung zu einer anerkennenden Rückschau gibt. Es ist wirklich überflüssig, sich all die Namen von Nachahmerinnen

größerer Meister zu merken, die im Verein der Society of Women Artists in den Royal Institute Galleries ausgestellt haben. Höchstens das Bild einer Frau vor dem Spiegel von Cecil Leslie verrät ein originelles Kompositionstalent und eigenartiges Farbempfinden. Die Fine Art Society zeigt Landschaftsaquarelle von Elaine Barrau, naiv-einfältige Blätter in lichten Tönen, die der Anschauung nach verwandt, aber qualitativ weit entfernt sind von der viel vollendeteren Kunst der Alt-Münchner Schule. Von einer unerträglichen, kaum glaublichen Oberflächlichkeit und wesenlosen Süßigkeit sind die in der gleichen Galerie ausgestellten Bilder »aus Schweden und Griechenland« von Einar Forseth.

Interessant und lohnend hingegen ist ein Gang in die Redfern-Gallery, die 36 Ölgemälde von R. O. Dunlop ausgestellt hat. Eine starke, eindrucksvolle Bildgestaltung in kräftigen, sinnlichen Farben läßt in den Porträts und Landschaften des erst 32 jährigen Künstlers ein reifendes, ernst zu nehmendes Talent vermuten, das vielleicht einen ähnlichen Weg der Entwicklung geht wie in Deutschland Willy Jaeckel ihn gegangen ist.

Von feinem Geschmack geleitet ist die aufstrebende Paul Guillaume-Brandon Davis Gallery, die verschiedene Künstler zugleich ausstellt. Paul Nash ist unter ihnen der bedeutendste. Er, der »neuen Sachlichkeit« zuneigend, bringt die romantischen Formen eines Henri Rousseau in einem kühl-nüchternen, aber feinen Bildaufbau und vermeidet mit seinen gut gestimmten, blassen Farben doch jede atmosphärische Härte und Luftleere. Seine Landschaft und sein Stilleben sind Bilder ersten Ranges. Duncan Grant hingegen ist reiner Impressionist mit einer an Liebermann grenzenden Kultiviertheit im Aufbau des Bildes mit feinster Abwägung der Farben. Als weniger bedeutend empfinden wir Augustus John, von dem allerdings wunderbar feine, leicht gestrichelte Zeichnungen existieren, und Matthew Smith, der die Formenwelt in einer Orgie von Farben untergehen läßt. h. rosenbaum.

PARISER AUSSTELLUNGEN

Kandinsky in der Galerie de France / Chagall bei Bernheim jeune / Einige Künstler bei Druet

Von den führenden deutschen Malern ist Kandinsky dem französischen Publikum wenig bekannt. Wenn ich nicht irre, fand von ihm eine Ausstellung in der Galerie Zak statt, wobei übrigens mehr Tusch- und Aquarellbilder als Ölgemälde gezeigt wurden. In der Galerie de France befinden sich zur Zeit etwa 40 seiner Werke, die nun doch eine bessere Vorstellung vom Schaffen des Malers geben können. Jedoch, man braucht nur an Picassos sprunghafte, launenhafte, an Braques mehr irdische, gegenständlicher anmutende künstlerische Entwicklung zu denken, um sich darüber klar zu sein, daß weder die Konsequenz, noch die Abstraktion große Anhängerschaft in Frankreich finden. Bei uns wurden diese Ziele nur von Künstlern wie Ozenfant und Jeanneret vertreten, denen aber vielleicht gerade die künstlerische Eignung fehlte. Deswegen muß eine so imponierende, so konsequente Erscheinung wie Kandinsky einen starken Eindruck machen, so sehr er sich auch in den Zielen von den Bestrebungen unserer Maler unterscheidet. Bei ihm wird man sich bewußt, daß das stark Konstruktive doch mit Gefühl vereinbar ist. Die Bilder gehören fast alle den letzten Jahren an, 1927 bis 1929, die meisten mit gesättigten glatten Farben, einige aber mit zarteren, phantastischeren Tönen gemalt.

Herr Vollard, der sich nie vor einem Paradox scheut, hat die seltsame Idee gehabt, Chagall zu beauftragen, eine ganze Illustration zu La Fontaines Fabeln zu malen. Diese Bilder, mehr als hundert Stück, sind jetzt bei Bernheim jeune ausgestellt. Nie hat Chagall glücklichere Einfälle an Farbgebung und Komposition entfaltet als in diesen an die volkstümliche russische Bildkunst erinnernden Blättern. Ob La Fontaine, dieser französischste und zivilisierteste unter den französischen Dichtern, richtig in die Bilder von Chagall übersetzt wurde, mag allerdings dem Urteil des Herrn Vollard, der davon überzeugt ist, überlassen bleiben.

Mit Erfolg hat die Galerie Druet ihre bewährte »Valuta« revidiert, indem sie alte und neue gut gewählte Werke von Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, K. X. Roussel, Vallotton und von dem Bildhauer Maillol aneinandergereiht hat. Das Schauspiel war lehrreich und verbarg die entsetzliche Krise, in der sich seit einigen Monaten die neue Malerei befindet. Es wird sehr wenig verkauft und die meisten Galerien enthalten sich darum aller Ausstellungen. So niederdrückend auch noch diese Krise wirkt, möchte man doch hoffen, daß sie der kolossalen Inflation der letzten Jahre ein Ende bereiten und die Situation der französischen Malerei sich klären wird. P. C.

WIENER AUSSTELLUNGEN

Barockmalerei in Österreich / Carl Hofer / Film und Foto.

Die Erweiterung der Kunsthandlung Neumann & Salzer durch die Angliederung der Räume im Palais Miethke findet festlichen Ausdruck in einer sehenswerten kleinen Ausstellung österreichischer Barockkunst, deren Bestand zum Großteil aus Privatbesitz stammt. Von T. Pock und Rottmayr eingeleitet, klingt sie aus in den Skizzen von Maulbertsch und Kremserschmidt, neben den Entwürfen Trogers die künstlerisch bedeutsamsten Arbeiten der Schau und beredte Zeugnisse der kompositionellen und malerischen Begabung der beiden Meister, insbesondere Maulbertsch's, dessen Visionen sich nichts in der gleichzeitigen österreichischen

George Grosz — Die Dinge warten. 1929
Aus der Ausstellung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

Kunst an schöpferischer Phantasie vergleichen läßt. Von Maulbertsch gibt es auch ein interessantes Selbstbildnis zu sehen, bemerkliche Bildnisse auch von van Schuppen, Kupetzky und Seybold. Entzückend die vielfigurigen Mythologien von J. G. Platzer in ihrer detaillierten Ausführung und der emailartigen Buntheit ihrer Farben. Von J. Chr. Brand sind zwei qualitätvolle Landschaften vorhanden, von Tamm eines seiner farbenprächtigsten Blumenstilleben. Eine Reihe von Plastiken, unter denen die naturalistisch-possierlichen Negerknaben des Giovanni Giuliani besonders ins Auge fallen, rundet das Bild der österreichischen Kunst im späten 17. und 18. Jahrhundert. —

Der »Neuen Galerie« danken wir die erste Kollektivausstellung der Werke Carl Hofers in Wien. Eine imposante Schau, die uns die Kenntnis des Werdeganges des Künstlers vermittelt, unter besonderer Herausarbeitung der expressionistischen Phase mit den »Hexen«, dem »Nachtlokal« mit der hieratischen Strenge seiner Stilisierung, den »Schwarzen Zimmern«, dem unheimlich geisterhaften »Yellow dog blues«. Von den Werken der letzten Periode malerisch-plastischer Verfestigung ist wohl das packendste »Die Betrunkene«. Dazu die cézannesk geschichteten, farbig gestuften Landschaften aus Ober-Italien (Roccolo und Bellagio). Ein koloristischer Leckerbissen ist das Stilleben aus Tomaten und Paprika, mit seinem in das warme Grau der Säcke gebetteten brennenden Rot und saftigen Grün. —

»Film und Foto«, die internationale Wanderausstellung des deutschen Werkbundes, ist nun auch nach Wien gelangt und hat in dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie Aufnahme gefunden. Bereits im Vorjahre im Cicerone (Jahrgang XXI, S. 394 und 619) besprochen, erübrigt es sich, auf diese Schau näher einzugehen, die uns umfassenden Überblick über die Geschichte der Photographie gibt (von der Daguerrotypie und Talbotypie an), wobei der Nachdruck auf die Vorführung der Entwicklung des Lichtbildes in den letzten Jahrzehnten gelegt ist. Doch mag immerhin der Zuwachs an Aufnahmen österreichischer Fotokünstler vermerkt werden. Am bemerkenswertesten von diesen W. Riethoff (als Vertreter der neuen Sachlichkeit), über den wir erst vor kurzem (Jahrg. XXII, S. 114) berichtet haben. Von besonderem gegenständlichen Interesse sind die ausgezeichneten, die malerische Wirkung stärker

ins Auge fassenden Photographien des Afrikaforschers H. Bernatzik. Poglayen-Neuwall

MÜNCHEN

Das Graphische Kabinett (Günther Franke), München, Briennerstr. 10, eröffnet eine Ausstellung: »Arbeitsstadien in Max Beckmanns graphischem Schaffen«. Es wird in der Ausstellung, die sich aus Beständen des Archivs des Graphischen Kabinetts und der Sammlung Reinhard Piper zusammensetzt, eine vergleichende Übersicht von Zustandsdrucken, Probedrucken, Handdrucken neben den endgültigen Zuständen der Auflagen gewonnen. Gleichzeitig sind einzelne Originalplatten und Holzstöcke aufgelegt. n

PRAG

Seit der Übersiedlung in die neuen Räume regt sich im Kunstverein neues Leben. Gute Ausstellungen, Führungen, Musikdarbietungen auf Grammophon — lauter Anrufe an das Publikum, das hier für bildende Kunst ganz besonders blind ist. Die sehr schöne Feininger-Ausstellung, die Probst (Neue Kunst Fides, Dresden) für den Kunstverein zusammengestellt hatte, wurde nur von wenigen bemerkt. Und doch lebt in dieser Kunst das Vornehmste, was unsere Zeit zu bieten hat. Ein Zufalls-Zusammen von Egger-Lienz und Moritz Melzer, gab interessante Einsichten in die Bemühungen dieser beiden Gebirgler (jener Osttirol, dieser Böhmisches Riesengebirge), aus eigenwilliger Kraftnatur ins Allgemeine zu dringen. Egger-Lienz erreicht es durch Konzentration auf leicht eingängiges Pathos, das in der Linie eingefangen und durch Summierung der Motive verstärkt wird. Solcher Weg führt aber nur bis zu allgemeiner Geltung — Mussolini ließ die Mailänder Garnison vor dem Kriegsbild defilieren! — läuft Gefahr, in Schablone oder Plakat totzulaufen. Melzer bemüht sich um das Allgemeine in letzter Vertiefung der Ich-Gefühle, die er in einer großartig konsequenten Durchdringung von Farbe und Form zu realisieren sucht. Hier winkt Allgemeingültigkeit, doch vor ihr droht das Chaos oder die Chiffre. Beide Wege führen zuletzt in eine Art Kult, der uns bei Melzer aufrichtiger erscheint als bei Egger-Lienz. Das Publikum war allgemein anderer Meinung! Die »Umělecka Beseda« zeigt in ihrer Mitgliederausstellung den bei ihr üblichen Ton warmer Natürlichkeit und treuer Heimatstimmung. Rada ist da der besinnliche Führer. Bei Sedlaček und Kerhart treten schöne Stimmungsmomente hinzu. Zrzavy ergreift durch die reine Stille seiner neuen Landschaften, durch ihre tief klingende Melodie. Josef Čapek bezeigt in seinen letzten Bildern eine humorgesättigte Kraft, die gerade hier ganz ausgezeichnet wirkt. Da ist Können und Fühlen durch eine feine Selbstironie zu merkwürdigem Prickel durchgeistigt.

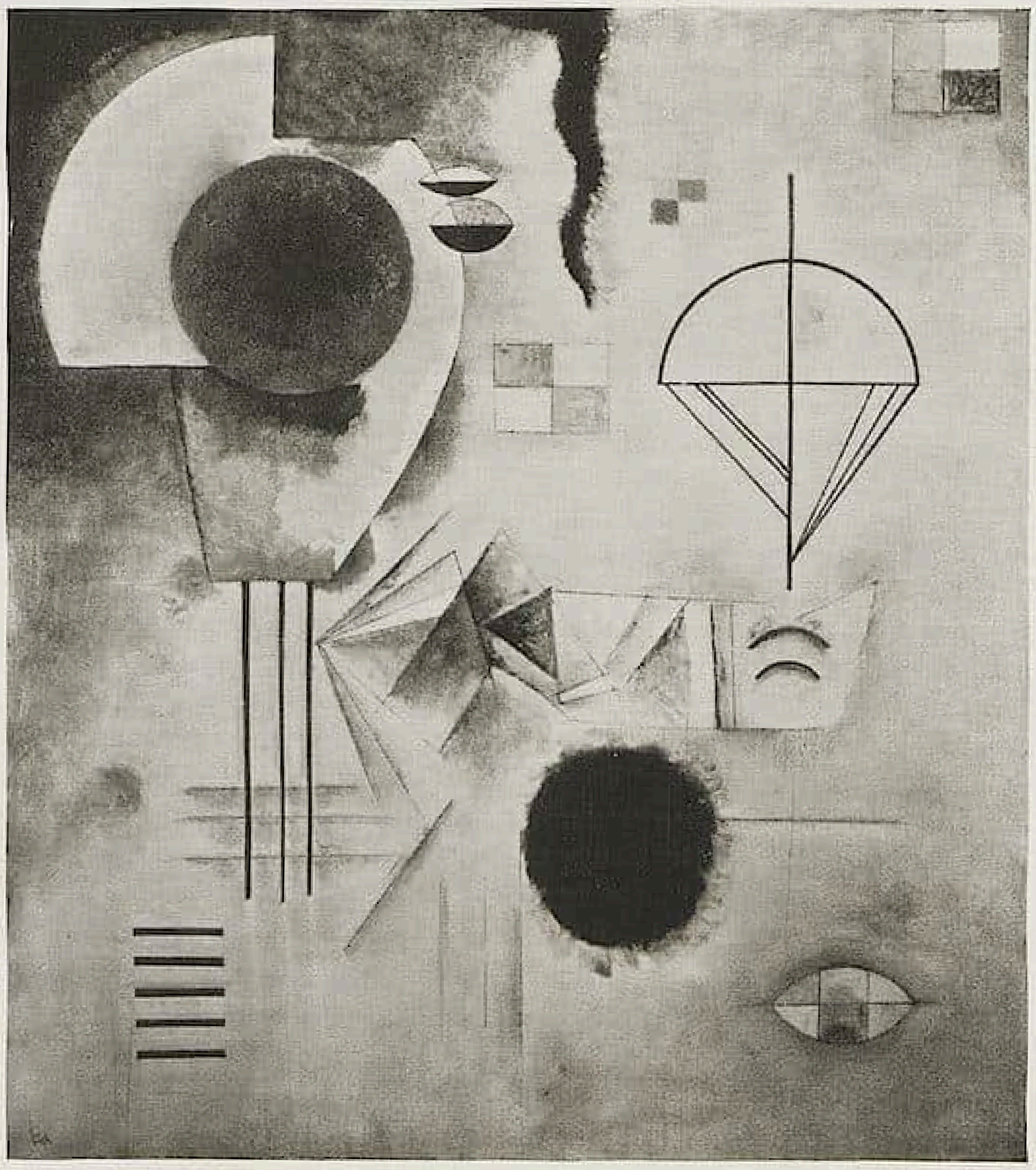
Der »Zentralverband jüdischer Frauen« hat eine Ausstellung jüdischer Künstler veranstaltet. Dr. Hugo Feigl hat sie mit viel Bemühung um gute Stücke zusammengestellt. Die zeitliche Grenze nach rückwärts zog das Objekt selbst: erst mit dem Impressionismus treten interessante Malererscheinungen unter den Juden auf: Pissaro, Israels, Liebermann, die mit guten Stücken hier vertreten sind. Aus der heutigen Kunst manches Gute, das vor allem durch das Beisammen interessiert. Da treten Rasseneigentümlichkeiten, auch wenn sie keineswegs eine eigene Kunst kreieren, doch als charakteristische Eigenheiten hervor: Bewußtheit, fast ängstliche Sucht ins Konkrete, den Urtrieb kompensierend, außerordentliche Geschicklichkeit, die mit einiger Selbstironie persifliert wird. Manche Sonderheit also, darunter aber keine, die ein Schöpferisches begründete. Das wird durch absolute Assimilation erstrebt, auch von dem einzigen, der im Jüdischen Schöpferisches aufgegraben hatte: Chagall. Und gerade bei ihm führt solche Assimilation vom rein Schöpferischen ab ins Geschmackliche. Von Pragern seien erwähnt der frühverstorbene Worb, dann Feigl (jetzt Berlin), Schrötter, Charlotte Rednitz und der Bildhauer Fritz Vogel. O. S.

PERSONALIA

PROFESSOR RICHARD WILHELM †

Kurze Zeit nach dem Tode Jörg Trübners hat nun die Chinakunde einen neuen schweren Verlust erlitten: nach längerer Krankheit starb 57 Jahre alt in Tübingen der Gründer und Leiter des Frankfurter Chinainstitutes, Prof. Dr. Richard Wilhelm. Ursprünglich Pfarrer, siedelte er im Jahre 1899 als Missionar nach Tsingtau über und widmete sich dort hauptsächlich pädagogischer Tätigkeit. Im Jahre 1921 wurde er wissenschaftlicher Beirat der Deutschen Gesandtschaft in Peking und gleichzeitig Professor an der dortigen Universität. 1924 erteilte ihm die Universität Frankfurt a. M. einen Lehrauftrag für Chinakunde und Chinaforschung. Drei Jahre später wurde er dort Ordinarius und rief ein Chinainstitut ins Leben. Hier entfaltete er eine überaus fruchtbare Tätigkeit, die sich mit der Sprache, Kultur und Religion Chinas beschäftigte. Wilhelm war Ehrendoktor verschiedener Universitäten. K

Im Februar verstarb plötzlich in Erfurt der Maler Johannes Driesch im 29. Lebensjahre. Mit ihm ist eine der stärksten Hoffnungen der jungen deutschen Malerei erloschen. Driesch war zunächst in Weimar und im letzten Jahr in Frankfurt am Main tätig. Die Museen in Frankfurt und Erfurt erwarben Bilder von seiner Hand. Eine Gedächtnisausstellung, die das gesamte Werk des Künstlers umfassen soll, ist in Vorbereitung und wird Gelegenheit geben, sich eingehend mit diesem hochbegabten Künstler auseinanderzusetzen. P.



W. Kandinsky — Abstrakte Malerei

Aus der Kandinsky-Ausstellung in der Galerie de France, Paris

PAULINE KOWARZIK †

Die Malerin Pauline Kowarzik ist mit 78 Jahren gestorben. Geboren in Frankfurt als Tochter des Bürgermeisters Fellner, in erster Ehe verheiratet mit Herrn von Guaita, in zweiter mit dem polnischen Bildhauer Kowarzik, widmete sie sich erst nach dem Tode des frühverstorbenen Künstlers dem Studium der Malerei bei Kurt Herrmann in Berlin, später bei Campendonk in Seeshaupt und am Rhein. Von weiten Reisen ins Ausland brachte sie auserlesene Kunstwerke in ihr stilles, schönes Heim, das an der großen Wiese des Günterburgparkes gelegen ist. Etwa ein Jahrzehnt vor dem Krieg begründete sie zum Andenken an ihren Gatten eine »Kowarzik-Stiftung«, die süd- und westdeutschen Galerien Werke lebender Künstler spendete. Der Inflation fiel diese Stiftung zum Opfer, ja, im Laufe der Jahre sah sich Frau Kowarzik genötigt, Bilder aus ihrem Privatbesitz zu veräußern. So wanderte das große Breitformat des Hodlerschen »Tag« in ein deutsches Museum, und sie überließ ihre wertvolle Sammlung moderner Bilder dem Staedel gegen eine Leibrente. Der warmfarbige, mystisch angehauchte Gauguin aus Tahiti, der sommerlich heitere Maurice Denis »Auf der Terrasse«, die köstliche Freilichtstudie eines Frauenaktes von H. E. Gross, ein delikates Stilleben von Braque, ein koloristisch kühner Nolde, einige charakteristische Heckel, Franz Marc mit einem blonden, großzügigen Frauenakt, Munch, Klee, Paula Modersohn, Campendonk und andere Werke, die seit Jahren im Staedel hängen, schmückten noch während des Krieges zwei große, ineinandergehende Räume mit weiten Fenstern, in denen eine rege, kleine Dame Freunde empfing, von Griechenland und Japan erzählte, englische, seltene Publikationen mit schönen Abbildungen, farbige Gefäße und selbstgepflegte Pflanzen zeigte. Eine seltene Frau! Voll Elan und Enthusiasmus bis in ihr hohes Alter, voll Sinn für die Reize einer jungen Kunst, — die zwei Generationen von ihr entfernt war. Ein schaffensfreudiger Mensch — bis an die Schwelle des Todes. Sascha Schwabacher

HANS BOERNER

Der Inhaber des bekannten Kunst- und Auktionshauses C. G. Boerner-Leipzig, der als einer der besten Kenner alter Graphik gilt, wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig zum Ehrendoktor ernannt. Die Boernerschen Frühjahrs- und Herbstauktionen gehören seit Jahren zu den großen Ereignissen am internationalen Markt, und das danken sie ausschließlich der Energie und Kennerschaft des jetzigen Inhabers der Firma. b

KUNST-LITERATUR

RAIMOND VAN MARLE: THE DEVELOPMENT OF THE ITALIAN SCHOOLS OF PAINTING. Vol. XI. The Hague, Martinus Nijhoff. 1929.

Der vorliegende 11. Band von van Marles großangelegtem Werke enthält im ganzen ungefähr die zweite Generation der toskanischen und für Toskana grundlegenden Maler des 15. Jahrhunderts. Kapitel I ist dem Piero dei Franceschi gewidmet, in der Erwägung, daß dessen Kunst, wenn er auch selbst nicht Toskaner war, aus dem ganzen Zusammenhang der toskanischen und speziell florentinischen nicht wegzudenken sei. War er doch Schüler des in Florenz tätigen Domenico Veneziano. Die bekannten Hauptwerke Pieros, vor allem seine Fresken in Arezzo erfahren eingehende Würdigung. Bezüglich eines Mädchenprofils in englischem Privatbesitz (Abb. 3) möchte ich ohne Kenntnis des Stückes selbst zumindest die Frage aufwerfen, ob ihm mit der Zuschreibung an Piero nicht eine unverdiente Ehre widerfahre. Die Gruppe der bekannten Architekturbilder (Berlin, Urbino und Zugehörige) sowie die früher dem Fra Carnevale zugeschriebenen Gemälde der Sammlung Barberini in Rom drängen nach einer Richtung, die in vorliegendem Band nicht weiter verfolgt wird. Zu ihrem Vergleiche müßten vielmehr sienesische und umbrische Werke herangezogen werden.

Kapitel II ist Benozzo Gozzoli gewidmet. Die von dem Verfasser Seite 216 (Anmerkung) kurz erwähnte Predellentafel der Darbringung des Christkindes im Tempel, welche ich in meiner Publikation der österreichischen Kunstschätze bekannt gemacht habe, befand sich damals nicht in einer »Lovy Collection«, sondern auf Schloß Frohsdorf in Niederösterreich. Die in derselben Anmerkung zitierte Madonna mit Engeln und Heiligen, einstmals in der Sammlung Gsell in Wien, ist identisch mit der heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindlichen Tafel.

Kapitel III enthält die Besprechung der Werke des Alessio Baldovinetti, Graffione und Finiguerra. Bezüglich des männlichen Brustbildes in florentinischem Privatbesitz (Abb. 180) bin ich, wie ich kürzlich in »Belvedere« Dezember 1929 dargelegt habe, der Ansicht, daß es viel eher als Werk des Domenico Veneziano zu gelten habe. Das Fragment eines Madonnenbrustbildes mit gefalteten Händen, Privatbesitz Paris (Abb. 165), gehört, soweit ich nach Abbildung urteilen kann, eher in den Kreis des Verrocchio, wofür man in van Marles Buch selbst die Abbildungen 331 und 332 vergleichen möge, welche Zeichnungen in Oxford und Florenz wiedergeben. Daß bei anonymen Gemälden der florentinischen Schule aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sowie auch bei Kupferstichen die Angliederung an einen Künstler und speziell an Baldovinetti sehr zweifelhaft bleiben muß, beweisen die Abbildungen 181, 187, 188. Da steckt schon mindestens ebensoviel von der Art mancher anderer Künstler der Zeit mit darinnen. Graffione ist für uns vorläufig nicht viel mehr als ein Name. Auf den von Berenson »Meister der Natività von Castello« genannten Anonymus bezieht van Marle noch einige weitere zerstreute Bilder. Den Intarsien, welcher sicher nach des Maso Finiguerra Zeichnung gefertigt sind, reiht der Verfasser noch einige weitere mit guten Gründen an.

Kapitel IV behandelt die Kunst der Brüder Antonio und Piero del Pollaiuolo. Der reichen und vielseitigen Tätigkeit des Antonio geht der Verfasser mit Sorgfalt nach. Bezüglich der allegorischen Gestalten aus der Mercatanzia schließt er sich der Meinung derjenigen an, welche die ganze Serie (natürlich mit Ausnahme der Tafel von Botticelli) dem Piero geben und nur die Vorzeichnung zur Caritas auf der Rückseite der einen Tafel als Arbeit Antonios gelten lassen. Es ist aber doch nicht zu übersehen, daß zwischen den Tafeln Qualitätsunterschiede bestehen, die sich nicht nur aus dem Erhaltungszustand erklären. Und die Annahme (zuerst von Ullmann ausgesprochen), daß die Prudenzia viel mehr als Werk des Antonio als des Piero zu gelten habe, ist, soviel ich sehe, wenigstens im Sinne einer Mitarbeit auch von den Herausgebern der »Geschichte der italienischen Malerei« von Crowe und Cavalcaselle (Langton Douglas und De Nicola, 1911) vertreten worden. Auch ist nicht zu übersehen, daß gerade von der Gestalt der Prudenzia die Brücke zu den heute dem Antonio Pollaiuolo zugeschriebenen weiblichen Bildnissen hinüberführt. Eine interessante Anregung ist es, wenn der Verfasser dem Antonio das männliche Einzelporträt im Reichsmuseum in Amsterdam (ehemals Oldenburg) zuschreibt, eine Vermutung, die auch nach dem farbigen Charakter des Bildes manches für sich hat. Im ganzen kann man sagen, daß des Antonio künstlerische Erscheinung schärfer umrissen ist, als die des Piero, dem Werke allzu verschiedener Qualität zugewiesen werden. Neben die gesicherten Stücke setzt der Verfasser einige Bildnisse, die mir miteinander unvereinbar erscheinen, so die weiblichen Profile in Boston und Florenz, das männliche Brustbild der Galerie Corsini und den Galeazzo Maria Sforza der Uffizien. Für letzteres Bild ist die seit langem übliche Zuschreibung am besten zu rechtfertigen.

Das V. Kapitel stellt die Kunst des Andrea del Verrocchio mit Einbeziehung der meisten jener Werke dar, die ich in Übereinstimmung mit vielen Forschern für Jugendarbeiten Leonardos halte. Es ist weniger überraschend, daß die Mädchenbüste aus Marmor im Bargello als Verrocchio geführt wird, trotzdem die Stimmen von Mackowsky und Bode, die für Leonardos Autorschaft eingetreten sind, doch starkes Gewicht haben. Wenn der Verfasser aber die Verkündigung der Uffizien

und das Frauenbildnis der Liechtenstein-Galerie in seiner hohen malerischen Vollendung dem Verrocchio zuteilt, wo er doch in dem Engel der Taufe Christi ganz richtig die Hand Leonardos sieht, kann ich ihm hierin nicht folgen. Die endgültige Feststellung, was von Madonnenbildern auf die eigene Hand des Verrocchio zurückgehe, welche Altargemälde als von seiner Hand gefertigt, welche auf seiner Zeichnung beruhend anzusehen sind, welche Werke endlich nur ganz allgemein dem weiteren Schulkreise angehören, wäre wohl eine dankenswerte, wenn auch nicht leicht zu lösende Aufgabe. Sicher scheint es mir, daß wir mit der Madonna mit Engeln der National Gallery, welche van Marle als dem Meister nahestehend bezeichnet (Abb. 345) schon aus dem Erfindungsbereiche des Verrocchio heraustreten und vielmehr uns in dem des Botticelli befinden.

Das kleine Bild im Louvre, die stehende Madonna vor der Nische mit anbetenden und musizierenden Engeln (Abb. 347) halte ich kaum für florentinisch. Es erschien mir als viel näher dem Lorenzo da Sanseverino verwandt.

Kapitel VI faßt einige ungefähr dieser Generation angehörige florentinische Maler zusammen. Es ist von Cosimo Rosselli, Zanobi Macchiavelli, Giusto di Andrea Manzini und dem Schüler des Fra Filippo Lippi, Fra Diamante, die Rede. Natürlich ist auch dieser Band durch eine Menge guter Beobachtungen und Heranziehung weit verstreuten Materials interessant.

Die Ausstattung, Auswahl und Qualität der Abbildungen sind von der bekannt vorzüglichen Art.

W. Suida

GEORGE F. HILL: DESSINS DE PISANELLO. Choisis et reproduits avec introduction et notices. Paris et Bruxellas. Les Editions G. Van Oest 1929.

George F. Hill ist der gelehrte Konservator der Münzen und Medaillen im Britischen Museum und hat bereits vor 25 Jahren sein erstes Buch über Pisanello veröffentlicht, das eine Chronologie der Werke des Künstlers unternahm und, obwohl es den Hauptnachdruck auf den Maler und Medailleur legte, doch auch bereits das zeichnerische Werk als Hilfsmittel der chronologischen Ordnung mit heranzog. Er ist seitdem diesem Spezialthema treugeblieben, und man darf ihn heute einen der besten Kenner der italienischen Medaille, aber auch des Pisanello nennen, der ja immer zu den ganz Großen der Frührenaissance zählen wird, in der Universalität seines Könnens ein direkter Vorläufer Lionardos. Dieser seltsame Veroneser, der uns als Maler neben einem knappen Dutzend Altarbildern vor allem das köstliche Fresko mit dem hl. Georg in St. Anastasia in Verona und die etwas frühere Verkündigung in S. Fermo ebenda hinterließ, hat seine Vielseitigkeit vor allem in seinen Skizzenbüchern erhärtet und ist als Zeichner eine der einzigartigsten Erscheinungen, die das Quattrocento erlebt hat. Den Hauptschatz dieses Erbes bewahrt heute der Louvre aus der früheren Kollektion Vallardi, die 1856 nach Frankreich kam und deren Hauptbestand neben anderen die Zeichnungen Pisanellos sind.

Zuerst hat Guiffrey das zeichnerische Werk Pisanellos im großen zu ordnen versucht in der von Venturi besorgten Ausgabe der »Vita del Pisanello« von Vasari (1896). Spätere Bearbeiter, die sich dem gleichen Thema zugewandt, haben eher Verwirrung gestiftet, und bis heute hat es nach der durch den Krieg zum unverhofften Stillstand gekommenen Veröffentlichung, die die Société française de Reproduction des Dessins de Maîtres bezüglich Pisanello und seiner Schule unternahm, an einem richtigen Katalog dieser Zeichnungen gefehlt; ja in der zuletzt erwähnten Veröffentlichung sind gerade die Kostbarkeiten des Louvre zum Teil völlig übersehen worden. Ein ordnender Index ist zu dieser Veröffentlichung überhaupt nicht erschienen.

Man sieht, Hill unternimmt die ebenso wichtige wie dankbare Aufgabe, zunächst einmal den Bestand des Louvre an Arbeiten Pisanellos zu sichten, aber er möchte damit weniger dem Kunstgelehrten von Fach dienen, vielmehr einem weiteren Kreise die Höhe dieser bisher noch vielzusehr vernachlässigten Kunst nahebringen. Ein Ziel, aufs innigste zu wünschen.

Dies verdienstvolle Werk nämlich dürfte zuerst immer noch die Fachgelehrten beschäftigen; denn wie Hill nach einem kurzen biographischen Abriß auseinandersetzt, herrscht weder im Hinblick auf die Attributionen noch die chronologische Ordnung der Arbeiten Pisanellos, und zwar nicht nur der Zeichnungen, Übereinstimmung, und manche Bedenken, die Hill gewissen Bestimmungen gegenüber geäußert, scheinen mir sehr berechtigt. Wie weit die Unsicherheit im allgemeinen geht, beweist eine neuere Veröffentlichung von Calabi, der alle Medaillen — bis auf drei — kurzer Hand dem Pisanello abspricht und Nachfolgern oder Fälschern späterer Jahrhunderte zuweist. (»Le massacre est sans analogue dans l'histoire de la critique« Hill.) Bei den Zeichnungen freilich liegt der Fall nicht ganz so kompliziert. Handschrift und Technik reden eine sehr charakteristische Sprache und auch der zeitlichen Fixierung sind gewisse Hilfsmittel geboten, ja, wo diese nicht ausreichen, wird bei beschrifteten Blättern sogar die Dialektbestimmung zur Lokalisierung mit herangezogen. Diese von Hill durchgeführte Untersuchung aller Momente, die für Zuschreibung und Datierung maßgebend sind, ist als Leistung in jeder Beziehung vorbildlich. Sie überträgt sich gewissermaßen deduktiv auf die Untersuchung jedes einzelnen dieser auf insgesamt 64 Tafeln reproduzierten Blätter, die sich nicht ausschließlich auf den Louvrebesitz beschränken. Auch scheint die Auswahl im

einzelnen und ihre chronologische Folge äußerst glücklich, so daß man abschließend dies Werk über Pisanello als eine der wichtigsten und wertvollsten Tatsachen in der Quattrocentoliteratur der letzten Jahre ansprechen darf.
Auch die Arbeit des Verlegers ist wieder einmal vorbildlich und man begrüßt besonders dankbar die Tatsache, daß wenigstens eines der schönsten Blätter in Feder und Aquarell auf Pergament (das Blatt mit den 14 Silberreihern) als Titelblatt in farbigem Faksimile reproduziert worden ist.

Biermann

DETLEV FREIHERR VON HADELN: DIE ZEICHNUNGEN VON ANTONIO CANAL, GEN. CANALETTO. Mit 72 Tafeln. Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien. 1930.

Der Hauptschatz der Zeichnungen Canalettos befindet sich in England, die Mehrzahl in Windsor Castle. Es folgen in weitem Abstand an zweiter Stelle die deutschen Sammlungen. Der Louvre besitzt nur eine einzige Zeichnung von der Hand des Künstlers, ein wenig mehr an Blättern haben die Uffizien. Die Windsor-Zeichnungen stammen von Joseph Smith, dem langjährigen Freund Canalettos und sind von ihm Blatt für Blatt erworben worden, eine Tatsache, die dem Kriterium die sicherste Basis bereithält. Ihre Zahl beträgt allein 140.
Auch die Chronologie der Zeichnungen ist ähnlich gesichert. 1697 geboren, ging Antonio Canal mit 22 Jahren nach Rom. Aber 1721 ist er wieder in Venedig, von da an wächst sein Ruhm als Maler der Vedute, so daß er die Aufträge kaum bewältigen kann. Etwa um 1727 beginnen die Beziehungen zu seinem englischen Gönner Joseph Smith, der von 1740 an britischer Konsul in Venedig war. Durch ihn geht sein Ruhm nach England, wo Canaletto 1746 im Mai eintrifft und bis zum Herbst 1750 verweilt. Dann kurze Heimkehr in die Heimat, und von 1751 bis 1755 ist er wieder in England, danach, bis zu seinem 1768 erfolgten Tode, in Venedig.
Diesen kurz skizzierten Lebensdaten folgt die Untersuchung des Verfassers, der für die römische Zeit keine Zeichnungen nachzuweisen hat, gerade weil späterhin römische Motive bei Canaletto noch öfters wiederkehren. Datierte Zeichnungen aber gibt es bereits aus der Spanne zwischen der Rückkehr nach Venedig (1721) und der ersten Fahrt nach England, und über die Jahre in England sind wir durch Mrs. Finbergs Forschung so genau orientiert wie über keinen anderen Lebensabschnitt des Malers, während wir aus der letzten Epoche des Künstlers wiederum nur ein einziges datiertes Blatt besitzen.
Trotz dieser nicht unerheblichen Hilfsmittel zur Fixierung des zeichnerischen Werkes blieb dem verdienten Forscher noch ein gutes Stück kritischer Arbeit zu leisten. Besonders wertvoll scheint mir die hier unternommene Verdeutlichung auch der Grenzen, die das Werk Antonios von seinem begabten Nachahmer und Neffen Bernardo Canale trennen und daß diese auch bildlich erschlossen werden, dürfte der Kenner besonders dankbar begrüßen.
Nach der reizvollen Canaletto-Ausstellung, die wir letzten Sommer in London sehen konnten, erscheint das Werk über die Zeichnungen doppelt aktuell und verdienstlich. Es schafft auf dem Gebiet der venezianischen Kunst, der seit Jahrzehnten die besondere Lebensarbeit v. Hadelns gilt, ein neues Fundament, das als wertvollsten Teil den Gesamtkatalog aller Zeichnungen Canalettos enthält.
Die Auswahl der schönen 72 Lichtdrucktafeln erscheint im Hinblick auf die kritische Anlage des Ganzen besonders glücklich.

Biermann

PIERRE DU COLOMBIER: LETTRES DE POUSSIN. Paris 1929 à la Cité des Livres.

Zwei Ausgaben der Briefe des großen Normannen gab es bereits, eine von 1824, die andere von 1911, die beide ihre Mängel hatten. Nun liegt die dritte vor, mit einem glänzenden Vorwort des Herausgebers versehen, das uns in den ganzen geistigen und künstlerischen Bezirk »Poussin« einführt. Die Briefe, ehemals im etwas willkürlichen Französisch des 17. Jahrhunderts geschrieben, sind ins moderne übertragen worden, ohne dabei doch die ganz persönliche Note Poussins zu unterdrücken, das Rustikale, Urwüchsige, dem Höfischen Abgeneigte. Zumeist sind diese aus der Zeit von 1639 bis 1665 stammenden Briefe an die wenigen Freunde dieses einsamen Menschen gerichtet, an Chantelou, Cassiano del Pozzo, Herrn de Noyers, und geben einen trefflichen Einblick in sein Wesen. Er ist bedachtsam im Schaffen, nachdenklich und sich seines Namens und des Wertes seiner Bilder wohl bewußt, einer, der sich langsam, aber mit großer Energie zu einer überragenden Stellung emporgearbeitet hat und sich nun weder von Schriftstellern, die anders zu seinen Idealen stehen, noch von Malern, die flotter arbeiten, sein Selbstbewußtsein rauben läßt, sondern von der Höhe seiner Meisterschaft herab die zeitgenössische Kunst scharf zu kritisieren wagt. Man kann Colombier nicht genug dafür danken, daß er uns durch seine Publikation diese Künstlerpersönlichkeit so nahe gebracht hat.

Herbert Klinkhardt

TSUNEYOSHI TSUDZUMI: DIE KUNST JAPANS. Leipzig, Inselverlag 1929.

Kunstgeschichten Japans in deutscher Sprache gibt es in größerer Zahl, doch verdient von nun an dies vom Japaninstitut in Berlin herausgegebene und vom Inselverlag liebevoll ausgestattete Buch in erster Linie genannt zu werden. Ein Japaner

Adriaen Hanneman Knabenbildnis

Versteigerung von Gemälden aus verschiedenem Besitz am 1. April bei Rud. Lepke in Berlin

europäisch-wissenschaftlicher Schulung schreibt über die Kunst seiner Heimat in deutscher Sprache, so, wie er sie gesehen haben möchte. Er bemüht sich, sie aus japanischem Geiste heraus mit europäischer Terminologie und vom Standpunkt europäischer Ästhetik aus zu schreiben. Handhabe und Schlüssel zum Verständnis seiner Ausführungen gibt ihm vor allem die deutsche Ästhetik, die er als Grundlage seiner eigenen benutzt. Der Grundbegriff, unter den er alle Erscheinungen der japanischen Kunst, sei es die bildende Kunst, sei es die Kunst der Naturgestaltung (Gartenkunst, Topfpflanzenkunst, Kunst des Blumensteckens), sei es Dichtung oder Musik, zu erfassen sucht, ist der von ihm gefundene Begriff der Rahmenlosigkeit. Das mag auf den ersten Blick überraschen, trifft aber den Kern und die Gesetzlichkeit der japanischen Kunst aufs beste. Tsudzumi versteht unter Rahmenlosigkeit das der europäischen Kunst gegenüber unveränderliche und der japanischen Kunst immanente Postulat, ein Kunstwerk nicht isoliert zu gestalten, erfüllt von eigenem Leben, herausgehoben aus der Alltäglichkeit, sondern als Stück des unbegrenzten Lebens und der Wirklichkeit selbst, alles im Sinne einer pannaturalistischen Kunstanschauung. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet er, was für eine Kunstgeschichte ganz ungewöhnlich ist, im ersten Abschnitt die „Kunst der Naturgestaltung“, die nicht nur die Gartenkunst, Topfpflanzenkunst und die Kunst des Blumensteckens — die beiden letzten Künste sind dem Europäer besonders fremd —, sondern Naturmalerei, Kunstgewerbe und Naturdichtung umfaßt. Mit großer sprachlicher Anschaulichkeit versteht es Tsudzumi, das Hinübergleiten des japanischen Gartens in die Landschaft, des buddhistischen Tempels in den Garten und anderes darzustellen. In zwei weiteren Kapiteln deutet er mit Hilfe des Begriffes „Rahmenlosigkeit“ die „religiöse“ Kunst in Architektur, Plastik, Malerei und Dichtung und die Kunst der „Lebensgestaltung“ in Malerei, Dichtkunst, Schauspielkunst, Tanz und Musik. Ausgezeichnet, was er über die buddhistische Plastik,

die Bildrolle, das aus wenigen Worten bestehende lyrische Gedicht, die merkwürdigen Töne der japanischen Musik, das No- und Kabukispiel zu sagen hat. Nach seiner etwas starren Systematik sind alle Künste Teile der gleichsam durch die Phantasie des ästhetisch Genießenden Symbol gewordenen Natur selbst. Wer eine historisch gerichtete Kunstgeschichte sucht, wird das Buch unbefriedigt weglegen. Dagegen gibt es einen großen Überblick über das gesamte Kunstschaffen Japans und eine Deutung der japanischen Kunst. Und gerade das letztere, in europäischen Büchern über die Kunst Ostasiens kaum zu finden, macht das Werk Tsudzumis besonders wertvoll. Scharf

RENÉ SCHNEIDER: La peinture italienne des origines au XVI^e siècle. Paris et Bruxelles, Les éditions G. van Oest, 1929.

Das vorliegende Bändchen gibt auf knapp sechzig Seiten und ebenso vielen Bildtafeln eine allgemeine Geschichte der italienischen Malerei in geschickten Formulierungen. Ausnahmslos beschränkt sich der Autor auf bekanntes Tatsachenmaterial und auf Abbildungen leicht zugänglicher Gemälde. Von Cimabue bis Correggio führt die populäre Darstellung die Hauptmeister und ihre Hauptwerke vor, ohne sich auf Einzelheiten oder Spezialprobleme einzulassen, getreu den Prinzipien der »Bibliothèque d'histoire de l'art«, zu der das Bändchen gehört. Das verunklärende Kupfertiefdruckverfahren ist für die Reproduktion der Gemälde nicht günstig. Scharf

PIERRE LESPINASSE: LA MINIATURE EN FRANCE au XVIII^e siècle. (Bibliothèque de l'art du XVIII^e siècle. Nouvelle série.) Paris et Bruxelles. Les Éditions G. van Oest.

Dieser Band in dem schönen großen Format der meisten van Oest-Bände und in ebenso trefflicher Ausstattung behandelt — unterstützt von 48 Tafeln — einen der wichtigsten Teilabschnitte aus der Kunst des Dix-huitième, die französische Miniatur, mit einem vorbildlichen Forscherfleiß und einer Materialkenntnis, die fast noch einer schöneren Aufgabe wert wären. Dabei handelt es sich keineswegs um eine trockene Chronologie von Lebensdaten und Tatsachen. Vielmehr hat Lespinasse versucht, den Stoff thematisch zu gruppieren, was seinen Ausführungen gelegentlich ein paar novellistische Exkurse gestattet und das Biographische mit dem Kulturgeschichtlichen angenehm zu mischen, möglich macht. Er teilt das Gesamtgebiet auf in die Genreminiatur, die Geschenkminiatur des Königs (les menus-plaisirs et les présents du roi), in die Porträtminiatur bis zum Ende des alten Regime und in die Bildnisminiatur am Ende des 18. Jahrhunderts und unter dem Empire. Wie für den Verfasser das Thema eigentlich erst nach 1715, d. h. nach dem Tode Ludwigs XIV. beginnt, so führt er es logischerweise bis zum Ende des Empire fort, wogegen nichts zu sagen ist. Freilich hätte als Auftakt das 17. Jahrhundert nicht fehlen dürfen, z. B. die Kunst eines Petitot und bei aller Reichhaltigkeit der Indices fehlen doch ein paar Namen, ohne die keine Geschichte der französischen Miniatur vollständig sein wird. Ich denke da nicht an kleine Leute wie z. B. den Maler Aigremont, geb. zu Lille 1768, sondern an Künstler von Gesicht und Format wie den famosen Chevalier de Chateaubourg, aus Nantes gebürtig, der viel an deutschen Fürstenhöfen gemalt hat oder an J. Desvernois, über die man z. B. Näheres in meinem Katalog der Miniaturensammlung des Großherzogs von Hessen feststellen kann, den Lespinasse offenbar nicht kennt. Aber diese Anmerkungen bedeuten nichts gegenüber dem Wert einer Arbeit, die wir dankbar begrüßen, obwohl das Gebiet als solches uns in Deutschland leider längst entrückt ist und sammeltechnisch immer mehr in den Hintergrund tritt. Und noch eines ist deutlich zu unterstreichen: Die Porträtminiatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, einerlei ob auf Kupfer, Elfenbein oder in Email hat keinerlei direkte Beziehungen zu den illuminierten Handschriften und Miniaturen des Mittelalters. Des Verfassers diesbezügliche Konstruktion ist abwegig. Aber sonst ist sein Buch eine Arbeit von durchaus vorbildlicher Gründlichkeit.
Biermann

PAUL COLIN: EUGÈNE LAERMANS. Éditions des »Cahiers de Belgique«. Bruxelles 1929.

Ein stattlicher Band mit 145 erstklassigen Lichtdrucktafeln und anschließend an den Text mit einem Gesamtkatalog des malerischen und graphischen Werkes, der alle Arbeiten von 1881 bis auf den heutigen Tag verzeichnet und alle für die Bibliographie wichtigen und irgendwie erreichbaren Angaben enthält. Also das Buch über den belgischen Maler, das auf Jahre hinaus grundlegend sein dürfte. Es umfaßt das ganze reiche Lebenswerk des am 22. Oktober 1864 geborenen Künstlers, der seit Jahrzehnten außerhalb seiner engeren Heimat wohlbekannt ist und auf allen großen internationalen Ausstellungen regelmäßig zu Worte kam.

Der Verfasser, in Deutschland wohlbekannt und geschätzt, erweist sich in diesem Buch als der berufene Biograph des sechzigjährigen Meisters, zeigt den geschlossenen Kreis seiner künstlerischen Entwicklung, das mähliche Wachen dieses Oeuvre. das so bodenständig ist wie nur wenige andere, das voll der Tradition des flämischen Blutes ist und bildlich eine Epoche erhärtet, in der es um Wahrheit in jedem Sinne geht, einerlei, ob sie die künstlerische oder soziale Seite berührt. In diesem Sinne erscheinen mir die Anfänge von Laermans besonders bedeutsam und man ist auch heute noch überrascht, ihm als den jüngeren Bruder jenes van Gogh feststellen zu dürfen, der in seinen nord-

brabantischen Anfängen ähnlich und fast mit den gleichen künstlerischen Mitteln dem Leben der Bauern und Arbeiter nachgegangen ist. Diese und viele andere Erkenntnisse vermittelt der kluge Text von Paul Colin, der im ganzen ein Werk geschaffen hat, dessen Bedeutung man auch außerhalb von Belgien dankbar anerkennen wird.

Biermann

GILLES DE LA TOURETTE: POUSSIN. Les Éditions Rieder. Paris. 1929.

Wenngleich über den Meister Poussin durch den Franzosen Emile Magne und durch die Deutschen Walter Friedländer und Grautoff bereits abgeschlossene Monographien vorliegen, so dürfte dieses anspruchslose, kleine Buch über den hochgeschätzten Maler willige Aufnahme finden.

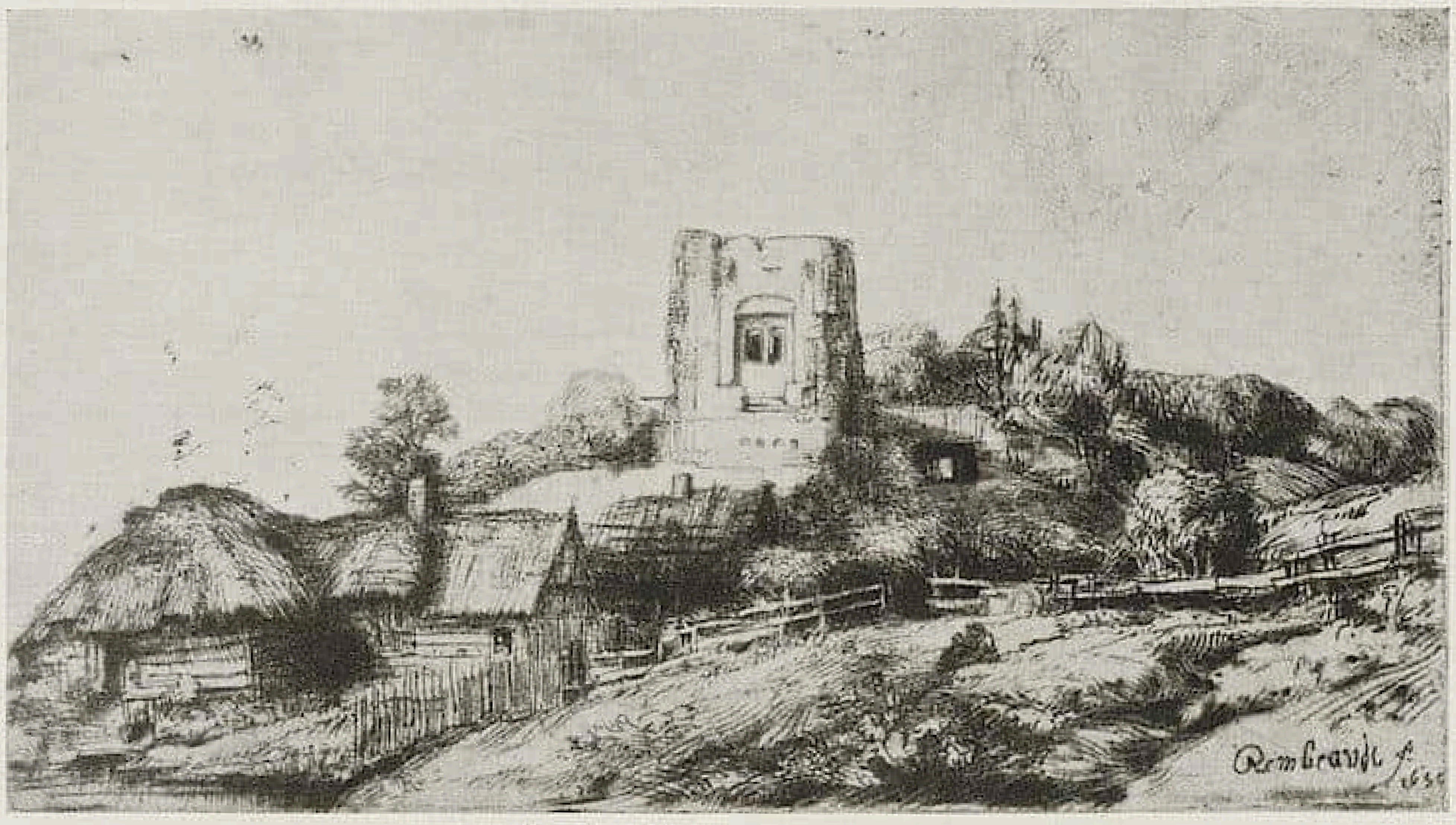
Die chronologische Bilderbeschreibung ist geschickt in die Lebensbiographie eingefügt, die geistige Entwicklung des Künstlers leicht faßlich für jedermann gegeben. Der Verfasser schildert Poussin als erdhaften Menschen aus dem Kleinbürgertum, der der Natur zeitlebens bis zu seinem Aufstieg in Paris nahestand. Er wägt innerhalb des Oeuvre die verschiedenen Perioden gegeneinander ab, ebenso Bild gegen Bild. Neben Poussins Intuition und Begabung bewundert de la Tourette dessen Instinkt für das Technische der Malerei. Der intelligenten Verwendung von warmen und kalten Farben verdanke der Künstler einen Teil seiner Wirkung »Il n'y a pas de tons brutalement chauds ou froids, mais un grand nombre de nuances faisant bien masse les unes avec les autres et correspondant à cette unité. Les parties froids sont dans la lumière, les chaudes dans l'ombre.«

Schwabacher

KUNSTHISTORISCHE STUDIEN DES PROVINZIAL-MUSEUMS HANNOVER, herausgegeben von Alexander Dorner. Hildesheim, August Lax-Verlagshandlung Bd. I, 1926; Bd. II, 1929.

Das Provinzialmuseum in Hannover, dessen Katalog in Kürze bei Klinkhardt & Biermann zu erscheinen beginnt, hat sich in den kunsthistorischen Studien, einer Art Jahrbuch des Museums, ein kunstgeschichtlich wichtiges Instrument geschaffen, das über die beiden bereits erschienenen Bände hinaus hoffentlich weitere Nachfolger finden wird. Sie enthalten, durch Abbildungen reich unterstützt, interessante Abhandlungen über Sammlungsgegenstände des Museums, über Kunstwerke des niedersächsischen Kunstgebietes. Über den kunstgeschichtlich bedeutsamen Beitrag über die Plastik der Lüneburger Goldenen Tafel (Herbert von Einem), der fast den ganzen zweiten Band einnimmt, wird hier von anderer Feder referiert. werden. Nicht vergessen seien die zahlreichen Neuerwerbungen, deren Abbildungen den Aufsätzen vorangeschickt wurden, sie stammen teils aus der cumberländischen Fideikommiß-Galerie, teils betreffen sie sonstige Erwerbungen aus den Jahren 1924—1928. Außer den im Cicerone 1927, S. 157, genannten Gemälden sind es vor allem: Hans Holbein d. Ä., Christus und Maria auf Golgatha (sign.); Hans Baldung, rechter Schächer einer Kreuzigung; Gemälde holländischer und flämischer Meister des 17. Jahrhunderts wie Dirk Hals, Berchem, Dujardin, Cornelis Vroom, Salomon Ruisdael, Carel van Mander; ferner Landschaften von Norbert Grund, August W. Schirmer, Wilhelm Busch, Hans Thoma, Renoir und Karl Hofer.

Scharf



Rembrandt — Die Landschaft mit dem Turm (B. 218 III)

Aus der Versteigerung zweier ausländischer Sammlungen durch Hollstein & Puppel, Berlin am 29. und 30. April

Um 1100 Reliquienkasten
Aus der Versteigerung der Sammlung Leopold Seligmann am 28. und 29. April durch Paul Graupe und Hermann Ball, Berlin

SAMMLER UND MARKT

VOM NEW YORKER KUNSTMARKT

Der »Winter unsres Mißvergnügens« ist beinahe vorüber und man rüstet sich nun allgemein zum zweiten Teil der laufenden Saison. Von ihm wird in den meisten Kreisen viel gehofft. Trotz mancher großen Verkäufe an Großindustrielle, Großkapitalisten und Großsammler, die dem sonst waltenden Marktgesetz nicht unterworfen sind, waren die letzten vier Monate die schwierigsten, die der New Yorker Kunsthandel je durchgemacht hat.

Nach außen hin trat die unheimliche Stagnation am deutlichsten in den Auktionen zutage, die nur Mittelmäßiges brachten. Meist waren es nur lokal interessierende Kunstmöbelversteigerungen, die nur einmal, in aufregenden Tagen, einen Höhepunkt erreichten, als — Anfang Januar — eine bedeutende Sammlung altamerikanischer Möbel, die des verstorbenen Mr. Philip Flayderman aus Boston, auf den Markt kam. Ihre zum Teil sehr hohen Preise beweisen, daß für Americana selbst in schlechten Zeiten das Geld immer noch ziemlich locker sitzt. Die bereits angekündigte bedeutsame Versteigerung antiker, mittelalterlicher und Renaissance-Werke der Ercole Canessa-Sammlung hatte man aber kluger Weise verschoben.

Nun aber soll die Sammlung von internationaler Bedeutung definitiv am 29. März zur Versteigerung gelangen, und ihr wird eine andere Auktion von großer Wichtigkeit vorausgehen. Es handelt sich um die Sammlung des russisch-amerikanischen Malerphilosophen Prof. Nikolas Roerich, der den Erlös für die Zwecke seines Museums und dessen Tätigkeit auf dem Unterrichtsgebiete zu verwenden beabsichtigt.

Die Roerich-Sammlung enthält u. a. die folgenden hervorragenden Gemälde: eine »Madonna und Heilige Anna« von El Greco, wahrscheinlich eine eigenhändige Studie zu seinem berühmten Bilde im Prado; eine »Madonna mit Kind« von Simone Martini, vor 1320, das bedeutendste Sienesische Werk, das bisher auf einer amerikanischen Auktion erschienen ist; zwei Tafeln mit je zwei Heiligen von dem frühen Venezianer Lorenzo Veneziano; eine »Heilige Katharina« des Sienesen Bartolo de Fredi vom Ende des 14. Jahrhunderts; »Die Heiligen Hieronymus und Franz in der Wildnis«, ein signiertes Werk des Palmezzano; ein »Christus an der Säule« von Sodoma und eine dem Paolo Veronese zugeschriebene »Venus mit Amor«. Unter den Gemälden der nordischen Schulen seien genannt: eine frühe Replik der Rogier van der Weydnischen »Kreuzabnahme«, deren Original bekanntlich verloren gegangen ist; ein kleiner »Ecce Homo« des Meisters der Virgo inter Virgines; ein »Gethsemane« von Joachim Patinir; ein »Epiphanias« aus der Schule des Gerard David; eine »Bathseba« von Jan Matsys; ein »Isaak und Jakob« von Scorel; zwei Gemälde von H. met de Bles, darunter »Madonna mit Kind und den Heiligen Katherina und Barbara« aus der Stroganoff-Sammlung; eine Pietà von Aertsen. Unter den wenigen frühdeutschen Bildern ragt bei weitem »Der gekreu-

zigte Christus« von Altdorfer hervor. Es folgen dann Ölskizzen von Rubens und van Dyck, darunter die für die Münchner »Amazonenschlacht« von Rubens, auf der die Brücke noch nicht erscheint. Auch die holländische Schule des 17. Jahrhunderts ist mit einer Reihe bedeutender Werke vertreten, darunter einem Pieter Codde, einem Dirk Hals, einem Jan van Goyen, einem Nicholas Berchem und einem seltenen Jan Steen »Das Brautgebet«. Auch das 18. und 19. Jahrhundert erscheinen mit sorgsam ausgesuchten Werken.

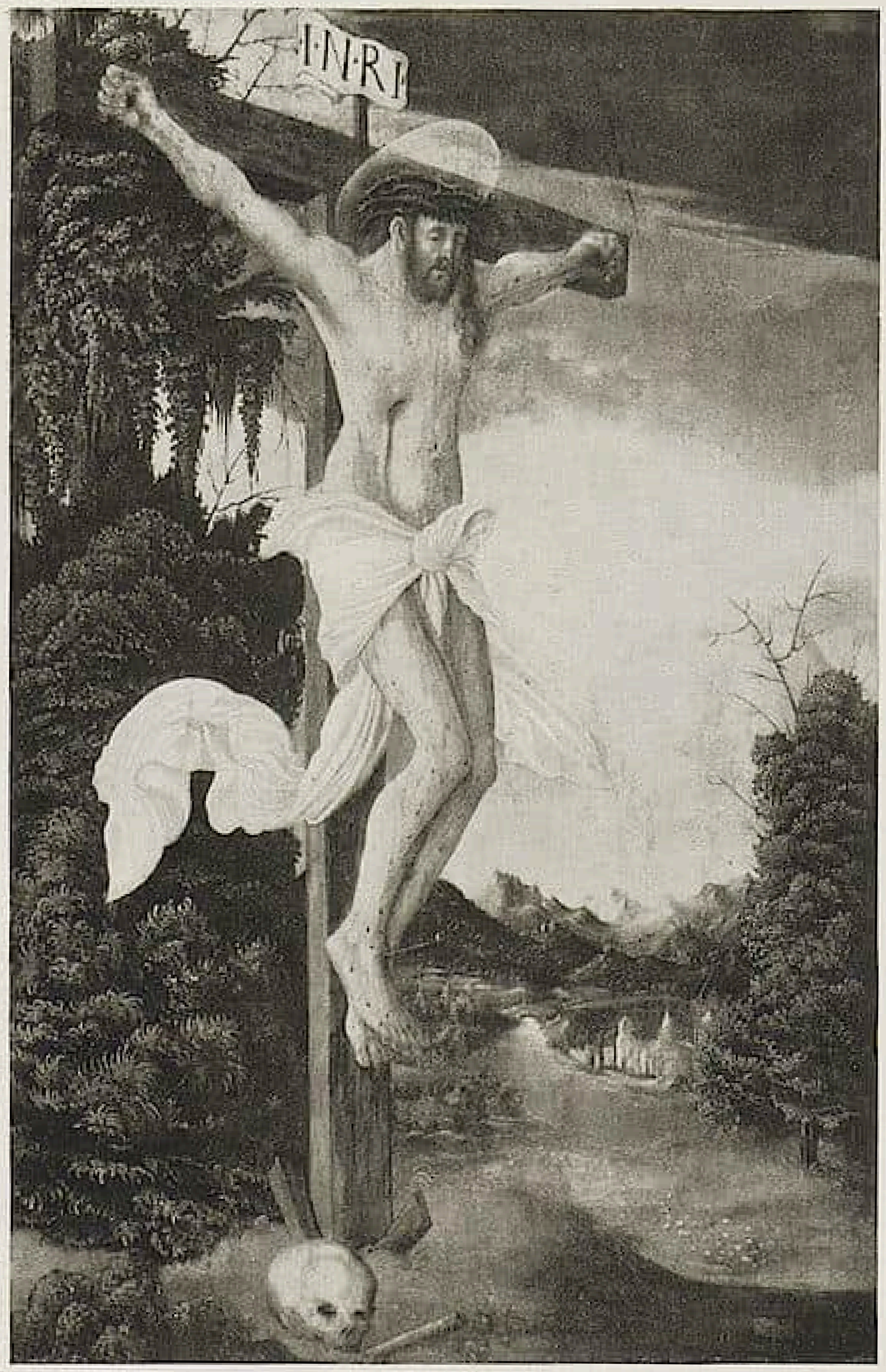
Welch hervorragende Schätze die Ercole Canessa-Sammlung enthält, von der bereits in Nr. 22 des Cicerone (November 1929, S. 662 bis 63) das Männerporträt von Paolo Veronese und der griechische Marmorkopf einer Göttin, ca. 370 v. Chr., zur Abbildung gelangt sind, kann man aus dem soeben erschienenen, reich illustrierten Kataloge entnehmen. Die Sammlung enthält u. a. italienische Majoliken; Holzschnitzereien, darunter eine französische »Jungfrau« aus dem frühen 12. Jahrhundert, mit Goldplättchen bedeckt; eine größere Gruppe italienischer Bronzestatuetten von Meistern wie Sansovino, Riccio (zwei Weihrauchgefäße), Bart. Bellano, Bertoldo, F. de Sant' Agata, Giovanni da Bologna oder aus deren Ateliers; einige gotische Möbel und solche der Renaissance; eine Reihe italienischer Gemälde, u. a. eine »Thronende Madonna mit Kind« des Margaritone d'Arezzo; eine »Madonna mit Kind« von einem dem Filippo sehr nahe stehenden Meister; einen Boccaccino (Madonna mit Kind) und den bereits erwähnten Paolo Veronese. Die griechischen Antiquitäten enthalten neben jenem obenerwähnten Marmorkopf den »Maikopschatz«, der 1912 im Gebiet des alten Scythien ausgegraben worden ist, einen schlafenden Hermaphroditen und eine hellenistische Gruppe der drei Grazien aus der Ferroni-Sammlung. Auch mehrere ägyptische Statuen müssen genannt werden. F.

Auvergne um 1150 Madonna. Holz, polychromiert
Aus der Versteigerung der Sammlung Leopold Seligmann am 28. und 29. April durch Paul Graupe und Hermann Ball, Berlin

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Die Sammlung Seligmann / Lepke / Hollstein & Puppel / Internationales Kunst- und Auktionshaus

Eine der bedeutendsten Privatsammlungen mittelalterlicher Kunst, die Kölner Sammlung Dr. Leopold Seligmann, wird am 28. und 29. April durch Paul Graupe und Hermann Ball versteigert. Von frühchristlichen Werken des hellenistisch-spätantiken Kunstkreises bis zum Ende der Gotik vermag die Sammlung, die Leopold Seligmann in 30 jähriger Arbeit zusammengetragen hat, ein umfängliches Bild der Kunstentwicklung durch mehr als eineinhalbtausend Jahre zu geben. Neben Werken romanischer und gotischer Plastik waren es vor allem die kunstgewerblichen Arbeiten früher Epochen, denen Seligmann sein Augenmerk als Sammler zugewandt hatte. Den Beginn machen eine Anzahl spätantiker Schmuckstücke, frühchristlicher Ton- und Bronzelampen. Hervorragend sind darunter ein von einer ägyptischen Bronzelampe des 3.—4. Jahrhunderts



Albrecht Altdorfer Kreuzigung
Aus der am 24. und 28. März stattfindenden Versteigerung der Sammlung Nikolas Roerich durch die American Art Association-Anderson Galleries in New York

stammender Griff, ein Standleuchter des 4. bis 5. Jahrhunderts gleicher Provenienz und eine im Kloster Urgrub in Anatolien gefundene frühchristliche Bronzelampe. Eine Anzahl guterhaltener koptischer Stoffe schließen sich an, von europäischen Arbeiten ostgotische und fränkische Schmuckstücke des 5. und 6. Jahrhunderts, besonders Fibeln, in Gold, Bronze und Eisen. Beinahe als Unikum kann ein vollständig erhaltenes fränkisches Glas aus dem 5. Jahrhundert gelten. Unter den Elfenbeinarbeiten fallen das aus der Literatur hinlänglich bekannte Relief mit dem Engel am Grabe (Ägypten, 6. Jahrhundert) und der Apostel Paulus, eine byzantinische Arbeit des 5. Jahrhunderts auf. Sie leiten zu den byzantinischen Emailarbeiten über, zu denen als Unikum eine runde Platte mit den Brustbildern Konstantins des Großen und der Kaiserin Helena gehört (6. Jahrhundert). Am reichsten und schönsten ist die Kunst des hohen Mittelalters vertreten. Aus dem 11. Jahrhundert stammen ein kleines, kupfervergoldetes Reliquiar französischer Herkunft, ein niederländischer bronzener Reliquienkasten und ein silberner Altarvorsatz aus Metz. Das 12. Jahrhundert hat vor allem eine reiche Kollektion von Bronzearbeiten aufzuweisen: Leuchter, Aquamanile, Kruzifixe, eine Kanne auf Klauenfüßen, eine gravierte Schüssel. Von anderen Erzeugnissen französischer und rheinischer Werkstätten schließen sich Emailarbeiten, Ziborien und Reliquiare an. Die folgenden Jahrhunderte sind hauptsächlich auf Plastik beschränkt. Vier romanische thronende Madonnen, teils französisch, teils rheinisch machen den Beginn. Aus späterer Zeit überwiegen naturgemäß die kölnischen Arbeiten, liebenswürdige Werke, die dem Geschmack des Sammlers ein gutes Zeugnis ausstellen. Neben einer kleinen, in alter Fassung erhaltenen Mariendarstellung aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts verdienen die beiden Reliquienbüsten aus St. Kunibert in Köln, eine kluge Jungfrau aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts und eine lebensgroße Figur des Christus am Kreuz aus dem 13. Jahrhundert besonders genannt zu werden. Vom Mittelrhein stammen die Figur eines Gottvaters (um 1380) und eine heilige Anna selbdritt (um 1420), aus Süddeutschland zwei gefiederte Engel (um 1500), aus Burgund eine kluge Jungfrau (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) und eine heilige Margareta; französischer Provenienz ist wahrscheinlich eine anmutige Muttergottes (um 1420), und die englische Plastik vertritt ein Alabasterrelief mit der Krönung Mariae aus Nottingham (um 1380).

*

Am 1. April kommen bei Lepke Gemälde alter Meister aus verschiedenem Besitz zur Versteigerung. Aus der Sammlung Graf H. stammt eine reiche Auswahl von Werken der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, zumeist Bilder kleinen Formats, darunter Arbeiten des Jan Steen, der beiden Ostade, des Jacob van Ruisdael, van Goyen, Vlieger, Ochtervelt. Ein ausländisches Museum läßt aus seinen Beständen Bilder von Wouwerman, Hubert Robert, Grassi, Tischbein, Canaletto und Guardi veräußern. Unter den Werken aus Privatbesitz befinden sich eine heilige Familie von Jordaens, ein vollsigniertes und datiertes Knabenbildnis von Adriaen Hanneman, eine kunstgeschichtlich interessante signierte und datierte Jugendarbeit des Salomon de Bray mit der Darstellung von Juno, Minerva und Venus, ein Damenbildnis von B. v. der Helst und ein Stillleben von Jan Davidsz de Heem. Ferner sei auf Werke von Anton Graff, Rosalba Carriera (Selbstbildnis), Horace Vernet, Wilhelm v. Kügelgen, Eugenio Lucas und Mojas hingewiesen.
Der 2. April bringt eine Versteigerung von Kunst-

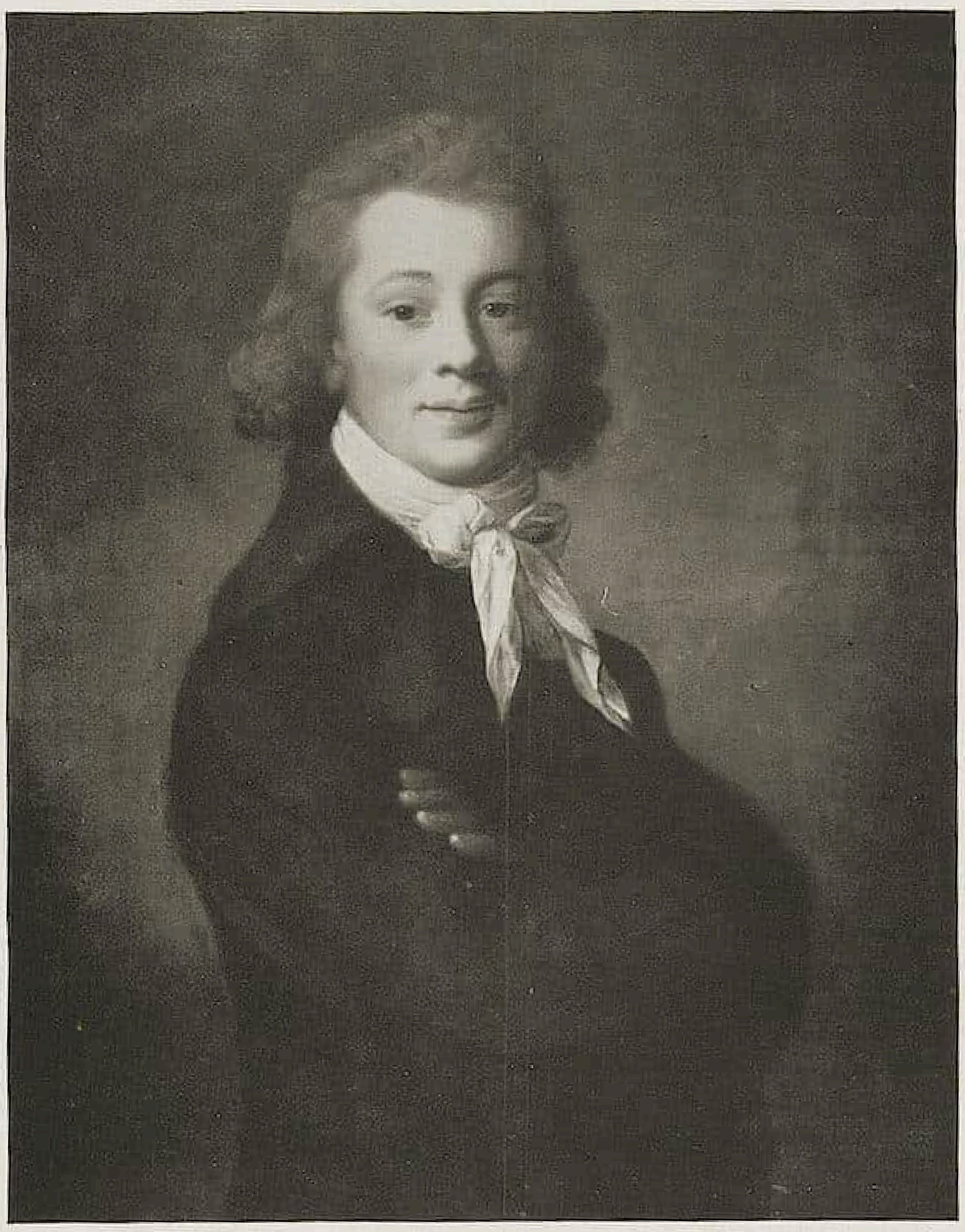
gewerbe und Mobiliar aus ausländischem Besitz, aus dem Lepke in den letzten Jahren schon mehrfach bedeutende Kollektionen zur Auflösung gebracht hat. Im Vordergrund des Interesses stehen französisches Kunstgewerbe und französische Möbel des 18. Jahrhunderts. Unter den kunstgewerblichen Arbeiten nehmen die Werke aus vergoldeter Bronze, wie Kandelaber, Uhren, Wandappliken einen weiten Raum ein. Die Möbel sind mit Arbeiten bekannter Ebenisten, wie Migeon, Bondin, Jacob, Lardin, Popsel und Roentgen vertreten. Besondere Beachtung verdient das aus der Literatur bekannte Hammerklavier von Roentgen, das neben der vollen Signatur die Jahreszahl 1785 trägt. Weiterhin folgen eine kleine Kollektion goldener emaillierter Tabatièren, und aus anderem Besitz Wandteppiche italienischer und vlämischer Wirker, eine Reihe silberner Gefäße, Bronzen und Holzskulpturen des 15. und 16. Jahrhunderts.

*

Am 29. und 30. April versteigern Hollstein und Puppel zwei ausländische Sammlungen alter Graphik und die Dubletten eines deutschen Museums. Im Mittelpunkt der Versteigerung steht die Graphik Dürers und Rembrandts, von der wertvolles Material zum Ausgebot kommt. Unter den Kupferstichen Dürers befinden sich frühe und gute Abdrucke eines kompletten Exemplares der Kupferstichpassion und der Blätter: Christus am Ölberg, Christus am Kreuz, der verlorene Sohn, das Meerwunder, Maria auf der Mondsichel, Maria mit Birne, der heilige Hubertus, der heilige Hieronymus, Adam und Eva (in zwei Exemplaren), Wirkung der Eifersucht, Melancholie, Fortuna; Ritter, Tod und Teufel; Erasmus von Rotterdam, das Wappen mit Totenkopf. Ähnliche Qualitäten haben die Holzschnitte Dürers aufzuweisen. Davon steht ein vollständiges Exemplar des Marienlebens in Probedrucken an erster Stelle der gesamten Versteigerung. Aber auch die große und kleine Holzschnittpassion und die Apokalypse in kompletten und ausgezeichnet erhaltenen Drucken liegen vor. Von Einzelholzschnitten sind vor allem die Anbetung der Könige, das Abendmahl, einige der verschiedenen Darstellungen der heiligen Familie, darunter die heilige Familie mit dem Hasen, der heilige Christophorus, der heilige Hieronymus, die heilige Katharina und das Bildnis Kaiser Maximilians besonders erwähnenswert. Nicht weniger umfangreich und bedeutend ist die Kollektion der Radierungen Rembrandts, die vielfach in frühen gratigen Abdrucken vorkommen. Neben dem Selbstbildnis mit aufgelehntem Arm (B. 21), das stellenweise mit schwarzer Kreide korrigiert ist, enthält die Versteigerung das Selbstbildnis am Fenster im zweiten Zustand (B. 22), den Triumph des Mardochäus (B. 40), Christus lehrend (La petite Tombe, B. 67), das Hundertguldenblatt (B. 74), die Kreuzabnahme bei Fackelschein (B. 83),

Riccio Weihrauchgefäß. Bronze
Aus der Sammlung Ercole Canessa in New York. Versteigerung am 29. März durch die American Art Association-Anderson Galleries

die Grablegung im dritten Zustand (B. 86), den heiligen Hieronymus in bergiger Landschaft (B. 104), zahlreiche Landschaftsradierungen, darunter die Ansicht von Amsterdam (B. 210), die drei Hütten (B. 217), den Obelisken (B. 227), die Mühle (B. 233) und die Landschaft mit der saufenden Kuh (B. 237). Einen bisher unbekannten, noch vor dem ersten Zustand liegenden Abdruck vor Überarbeitung der linken oberen Ecke gibt das Faust-Blatt (B. 270) wieder. Unter den Bildnissen befinden sich Cornelius Claes Anslo (B. 271) und Jan Uijtenbogaert, der Geldeinnehmer der holländischen Staaten (B. 281). Die Versteigerung wird ergänzt durch Blätter von Schongauer (Johannes, Törichte Jungfrau), Altdorfer, der Kleinmeister, Lautensack (sieben Landschaften), Hirschvogel (Landschaft, B. 73), Lucas van Leyden,



Anton Graff — Kammerherr Friedrich v. Heinitz
Aus der Ausstellung bei van Diemen - Dr. Benedict & Co., Berlin — Privatbesitz

Adriaen van Ostade, durch Farbstiche und Schabkunstblätter englischer und französischer Meister.

*

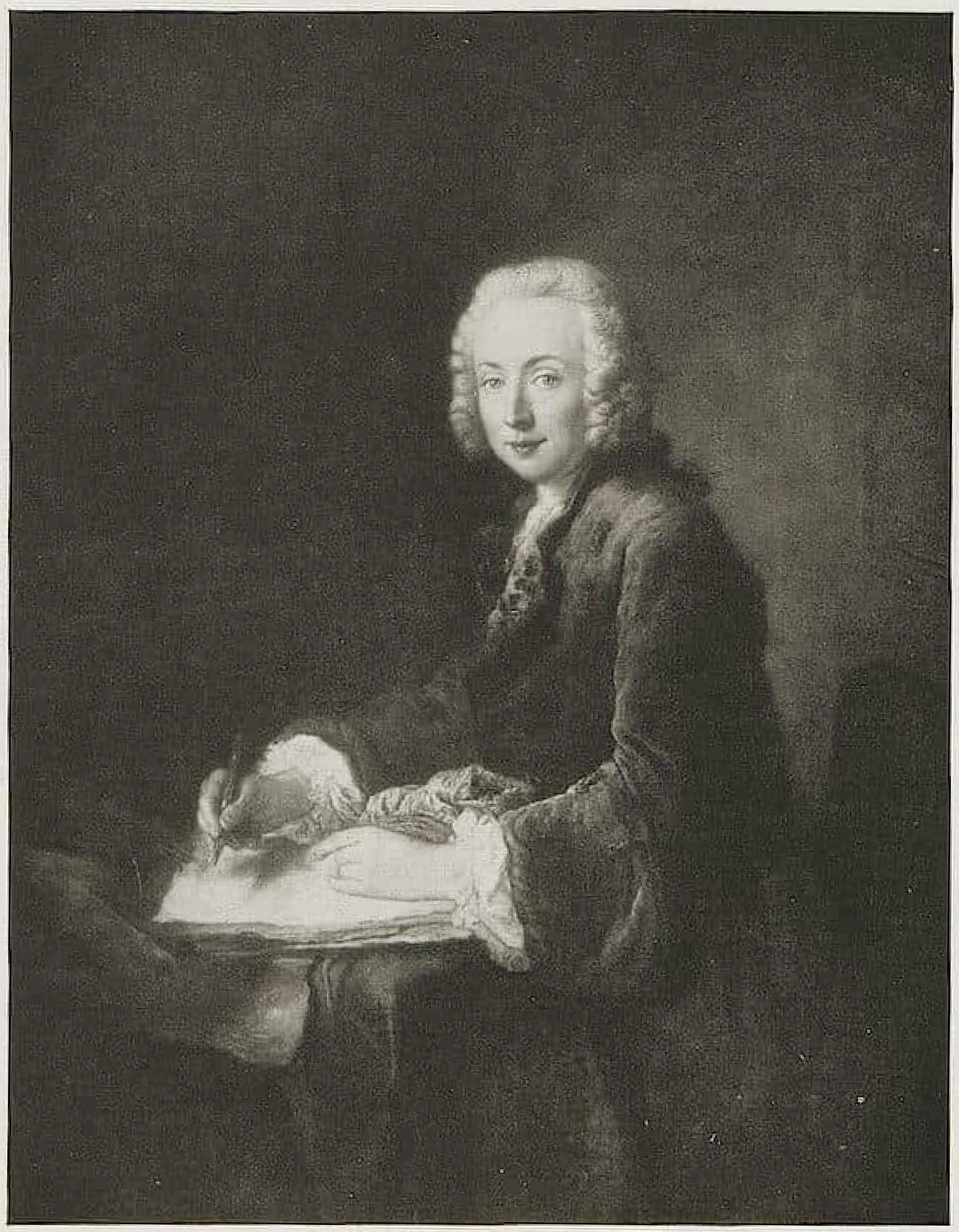
Das Internationale Kunst- und Auktionshaus kündigt für den 24. März die Versteigerung einer Berliner Sammlung (Hohenzollernstr. 8) und für den 8. April die Versteigerung der Sammlung Conrath an. Die Berliner Sammlung enthält Möbel von der Renaissance bis zum Empire, Miniaturen, Skulpturen in Holz und Elfenbein, Silberarbeiten, Porzellan und alte Graphik. Die Sammlung Conrath erhält durch reichhaltige Kollektionen mittelalterlichen Kunstgewerbes, deutscher Fayencen und böhmischer Gläser einige Bedeutung. Am gleichen Tage gelangt aus anderem Besitz eine Anzahl Frankenthaler Gruppen; Gemälde alter und neuerer Meister, wie Teniers, Corot, Courbet, Achenbach, Zügel, Meyerheim, Liebermann; orientalische Kunstteppiche des 16. und 17. Jahrhunderts zum Ausgebot. h

DIE BÜCHEREI DES HERZOGS ALBERT VON SACHSEN

Die überaus wertvolle Bibliothek aus dem Besitz des 1822 verstorbenen Gründers der Albertina in Wien, Herzog Albert von Sachsen-Teschen, kommt im Auftrag der Librairie ancienne Ulrico Hoepli, Mailand, am 3. April im Zunfthaus zur Meise in Zürich zur Versteigerung. Über die Sammlung orientiert ein kostbarer, zum Teil farbig illustrierter Katalog. Die wichtigsten Gruppen dieser international sehr interessierenden Versteigerung sind u. a. folgende: Die Griechischen und Römischen Klassiker, die klassische italienische und französische Literatur, Archäologie, Reiseliteratur, illustrierte Bücher des 18. Jahrhunderts, Wappeneinbände usf. K.

ZÜRICH

Bei G. und L. Bollag findet am 28. März eine Versteigerung von schweizer, französischen und deutschen Gemälden statt, die für den mittel-



A. Pesne Bildnis eines Künstlers
Aus der Ausstellung bei van Diemen - Dr. Benedict & Co., Berlin

europäischen Markt von besonderem Interesse sind, denn es kommen u. a. Arbeiten von den Schweizer Malern Füßli, Geßner, Koller, Buchser, Calame, ferner von Amiet, Buri, Stauffer-Bern, Hodler zum Ausruf (um nur einige zu nennen). Unter den französischen Bildern sind solche von Derain, Dupré hervorzuheben, unter den deutschen Arbeiten solche von Thoma (die im Katalog irrtümlich angegebenen Maße dieses Bildes müssen richtig lauten: Höhe 72, Breite 54 cm), Liebermann, Lesser-Ury und Zimmermann.
Nach den Bildern kommt noch eine Sammlung Graphik, Züricher Porzellane und Wappenscheiben zum Ausgebot. Der Katalog ist mit 20 Tafeln illustriert. g

LONDONER VERSTEIGERUNGEN

Die Versteigerung der Sammlung Barnet Lewis, die bei Christie's Ende Februar stattfand (Vorbericht Heft 4, S. 120), brachte in ihren verschiedenen Beständen wesentlich unterschiedliche Ergebnisse. Wurden die französischen Möbel vor 30 Jahren vom Besitzer viel teurer erworben als sie heute einbrachten, so war selbst ihre Einschätzung gegenüber dem vergangenen Jahr eher geringer denn höher. Das altenglische Silber erzielte die erwarteten, leider auch nicht mit der Vergangenheit konkurrierenden Preise des heutigen Marktwertes, während die Bilder, vor allem für den englischen und amerikanischen Handel von Bedeutung, das größte Interesse fanden und gut bezahlt wurden. (Preise in unsern beiliegenden Auktionsergebnissen!)
Die Versteigerung der antiken Skulpturen des Hauses Lansdowne (Vorbericht Heft 4, S. 116) stand unter dem Eindruck, wie beschränkt dieses Sammlergebiet geworden ist und die im Durchschnitt höchst niedrigen, dann und wann auch entsprechenden Preise für die einzelnen Stücke überschritten nie, ja unterboten meist eher den Wert,

Tsin — Deckelgefäß. Bronze mit Silber tauschiert
Dr. Otto Burchard & Co., Berlin

den man bisher diesen Skulpturen beigelegt hat. Brummer (New York), der eifrigste Käufer, zahlte für die verwundete Amazone (Nr. 59) 28350 L., für das Fragment eines attischen Grabreliefs von der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts 5250 L. und bot die besten Preise für die assyrischen Reliefs. Browne ersteigerte die Heraklesstatue (Nr. 34) für 4830 L., während Spink für den schönen Hermes (Nr. 49) nur auf 2100 L. gehen mußte. Der deutsche Handel war nur durch die Firma Rosenbaum (Frankfurt-Berlin) vertreten, die das römische Grabdenkmal (Nr. 74) und einen prächtigen Kandelaber äußerst billig erwarb. Canovas entzückende schlafende Nymphe (Nr. 119) wurde dem Victoria und Albert Museum für 630 L. gesichert.

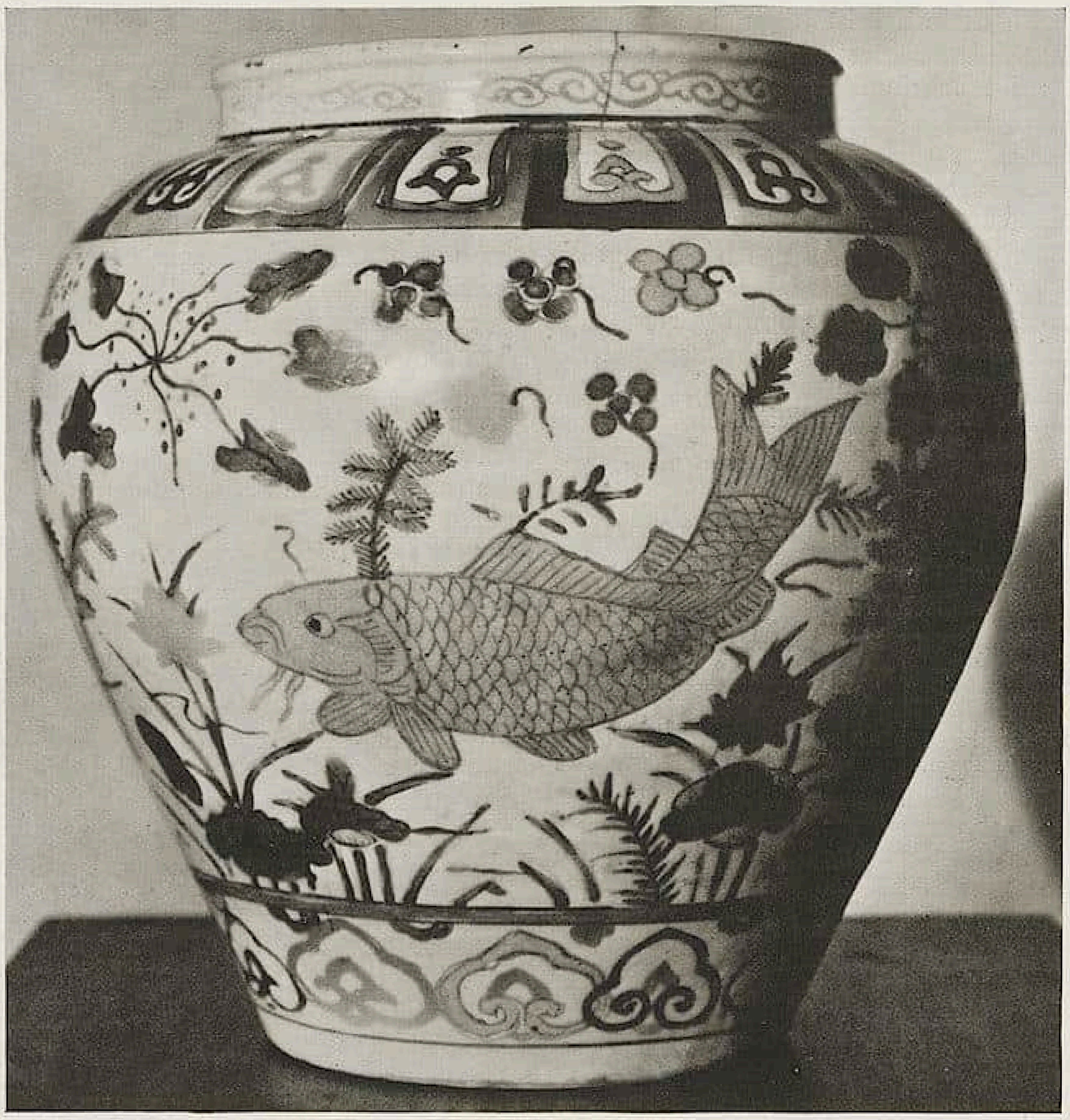
h. r.

ERÖFFNUNGSAUSSTELLUNGEN

Der Tod Albert Loeskes hat eine Umgruppierung der Konzernfirmen hervorgerufen, die, über die bloße Konstatierung dieser Tatsache hinaus, einen seiner letzten Wünsche erfüllt. Die Galerien van Diemen und Dr. Benedict & Co. haben gemeinsame Räume in der Bellevuestr. 11 a, die bisher Dr. Otto Burchard & Co. innegehabt hat, bezogen. Dr. Otto Burchard & Co. hat seine Räumlichkeiten nach der Friedrich-Ebert-Str. 5 verlegt. Beide haben ihre neuen Räume, die günstige Ausstellungssäle besitzen, mit repräsentativen Ausstellungen eröffnet.

Van Diemen-Benedict veranstalteten eine kleine Schau deutscher Bildnisse des 18. Jahrhunderts, in der eigener Besitz durch Leihgaben so ergänzt wurde, daß, abgesehen von der Wiener Schule, eine etwa hundertjährige Produktion in wenigen, aber trefflichen Stichproben und mit fast allen wichtigen Künstlerpersönlichkeiten vorgeführt werden konnte. Die Wahl dieses wegen seiner festlichen und dekorativen Wirkung zur Ausstellung besonders geeigneten Themas muß um so mehr begrüßt werden, als die berühmte Darmstädter Ausstellung 1914 durch den Ausbruch des Krieges ohne nachhaltigen Widerhall bei Sammlern und Gelehrten blieb und seitdem keine größere Kollektion repräsentativer Werke gezeigt wurde.

Zwei Gattungen von Auftraggebern bestimmten im 18. Jahrhundert das Gesicht der Bildnismalerei, die höfischen Kreise und die bürgerliche Gesellschaft. Die höfische Malerei, der es auf wirkungsvolle Eleganz ankam, stand ganz unter dem Eindruck der französischen Bildniskunst eines Largillière, eines Tocqué. Sie übernahm das hellfarbig duftige Kolorit der Franzosen, das mehr dem Kostüm als Kopf und Gestalt der Dargestellten zugute kam. In diesem Sinne arbeitete der international beschäftigte George Desmarées, dessen Bildnis einer deutschen Prinzessin über die französische Schulung hinaus im Kolorit Anregungen Piazettas erkennen läßt. Der eigentliche Importeur der französischen Malkultur des Rokoko, Antoine Pesne, der Beispiele seiner offiziellen, dekorativen Porträtkunst in zwei Prinzessinnenbildnissen und dem Bildnis des Generals von Natzmer zeigt, war, wie das malerisch fein abgestimmte Bildnis eines Künstlers beweist, zugleich der stark realistische Darsteller charaktervoller Bürgerlichkeit.



Ming

Porzellanvase mit Drei-Farben-Glasur
Dr. Otto Burchard & Co., Berlin

Die repräsentative Seite dieser Kunst kommt in den Werken der einzelnen Mitglieder der Familien Liscewski und Matthieu zu prägnantem Ausdruck, am stärksten und besten in dem flott hingestrichenen Bildnis der Gräfin von Wartenberg von Anna Dorothea Therbusch, geb. Liscewska und den beiden ausdrucksvollen Bildnissen mecklenburgischer Prinzessinnen von Georg David Matthieu. Von stärkerer Betonung des deutschen Elements zeugt das Gruppenbildnis der Familie Graf Schlieffen von Georg Johann Ziesenis, vom beginnenden Einfluß der englischen Bildniskunst zwei Fürstenporträts Johann Heinrich Tischbeins. Voll ausgebildet erweist sich der englische Porträtstil in den Bildnissen des Friedrich von Waldeck-Pyrmont und der Madame Rummel mit Tochter von Friedrich August Tischbein. Eine Sonderstellung nehmen die Bildnisse Anton Graffs wegen ihrer realistischen und psychologisch vergeistigten Auffassung ein. Die Bildnisse des Kammerherrn von Heinitz und des Bankiers Löhr sind von unmittelbarer Frische, während das malerisch außerordentlich reizvolle Bildnis des Reichsgrafen von Medem stilistisch von seinen Werken abweicht (nach Ansicht von Biermann handelt es sich hierbei um ein Werk von Füger). Graff nahestehend ist der Münchener Johann Georg Edlinger, dessen unkonventionelle Art durch die Bildnisse des Buchhändlerehepaares Leutner vorzüglich dargestellt wird. Das Bildnis des päpstlichen Sängers Farinelli von Anton Raphael Mengs bildet den Beschluß und den Übergang zur klassizistischen Internationalität.

Dr. Otto Burchard eröffnete seine neuen Räume mit einer Ausstellung altchinesischer Kunst. Von je gehörte die Bronzekunst der Frühzeit zu den Spezialitäten des Hauses. An erster Stelle steht eine Serie von drei reich dekorierten und silbertauschierten Deckelgefäßen, die aus dem Fund von Li-Yü in Nordshansi stammen. Sie wurden durch Wannieck, Paris, nach Europa gebracht und durch eine Publikation Pelliots allgemein bekannt. Die der Tsin-Periode angehörenden Stücke sind durch die Form, durch wirkungsvolle Patina und außerordentlich feine Ornamentik auf dem Deckel (drei Einhörner) gleich aus-

gezeichnet. Die Chou-Zeit ist mit zwei Henkelvasen und mit einem interessanten Widderkopf gut vertreten. Dem 6. bis 8. Jahrhundert n. Chr. gehören eine Anzahl Skulpturen in Stein an, die mit einer Ausnahme indischer Provenienz chinesischen Ursprungs sind. Von besonderem Reiz ist die Holzfigur eines sitzenden Bodhisattva aus der Sung-Zeit. Aus der meisterhaften Töpferei der Tang-Periode ragt die mächtige Figur eines Pferdes mit weißlich-gelber Glasur hervor, ebenso eine Anzahl der seltenen Arbeiten mit blauer Glasur, die wie die ausgestellte stehende Figur aus dem berühmten Prinzessinnengrab stammen. Aus späterer Zeit führt die Ausstellung schöne Beispiele von Porzellanen der Sung-, Ming- und Kangshi-Zeit vor.

*

Die Pariser Firma Arnold Seligmann & Co. eröffnete ihre Berliner Filiale in der Bellevuestr. 5 mit einer Ausstellung von Möbeln, kunstgewerblichen Arbeiten, Wandteppichen und Skulpturen, auf die wir im nächsten Heft ausführlich zurückkommen werden. S.

EIN SOROLLA-MUSEUM IN MADRID

Der bekannte spanische Bildhauer Mariano Benlliure, Direktor des Museums Moderner Kunst in Madrid, hat den Vorsitz eines Ausschusses zur Bildung eines Museums für den wie er aus Valencia stammenden Maler Joaquin Sorolla übernommen. Das Wohnhaus des genannten Künstlers in Madrid, in dem er 1923 sechzigjährig gestorben ist, soll möglichst unverändert erhalten bleiben und zu dem zuvor erwähnten Zweck eines Museums bestimmt werden. Sorolla war zu seiner Zeit neben Zuloaga der im Ausland am meisten anerkannte spanische Maler; im Gegensatz zu seinem annähernd zehn Jahre jüngeren Rivalen kann er als ein Darsteller des Lichtes und der Sonne bezeichnet werden. Die Zahl der von ihm hinterlassenen Gemälde ist ungeheuer groß; mit Vorliebe wählte er Motive seiner engeren Heimat Valencia.

Der König von Spanien hat das ihm angebotene Patronat für dieses Museum angenommen. A. D.

DEUTSCHE GRAPHIK FÜR SÜDAMERIKA

Im Zusammenhang mit der umfassenden Buchausstellung, die der Buchhändlerbörsenverein in der Zeit von Mai bis Oktober in Rio de Janeiro, San Paolo und Buenos Aires zeigen wird, findet auch eine Graphikschau statt, die ein Bild des deutschen Schaffens von Liebermann bis zu den Jüngsten bieten soll. Mit der Zusammenstellung ist der Berliner Kunsthistoriker Dr. Alfred Kuhn betraut worden, der in den letzten Jahren die deutschen Graphikausstellungen in Spanien, der Schweiz und Polen geleitet hat. Aus der Künstlerschaft stehen ihm Prof. Carl Hofer und George Grosz zur Seite.

Simon Troger († 1769) Geißelung Christi

Kunsthandlung Konrad Riggauer, München

NICOLAS LAVREINCE: DER BRIEF.

Originalgouache. 35,5×27,5 cm.

Mit Genehmigung von C. G. Boerner, Leipzig.

EIN ALTARBILD AUS DER SCHULE VON AVIGNON

VON RAIMOND VAN MARLE

Avignon war zur Zeit der Päpste ein Zentrum, in dem die größte Zahl von verschiedenen nationalen Kunstrichtungen vertreten war.

Als der große Sienese Simone Martini ungefähr 1340 mit der Dekoration des päpstlichen Palastes in Avignon begann, brachte er außer seinem Bruder Donato auch noch Matteo Gianetti da Viterbo mit, der nach dem Tode von Simone (1344) der Leiter der malerischen Ausstattungen des Palastes wurde. In den Rechnungen findet man zwischen 1343 und 1346 noch die Namen sechs anderer italienischer Maler, von acht Franzosen, einem Deutschen und 1377 den von einem Elsässer.

Alles was wir an Malerei aus dieser Periode im Palast von Avignon und in der Chartreuse von Villeneuve-lès-Avignon antreffen, hat meiner Ansicht nach einen ganz klar ausgesprochenen sienesischen Charakter und wir sehen hier und da kaum einige Züge, die als französisch gelten können.

Abb. 1. Schule von Avignon um 1400
Morgan Library, New York

Szenen aus dem Leben Christi
und einiger Heiliger

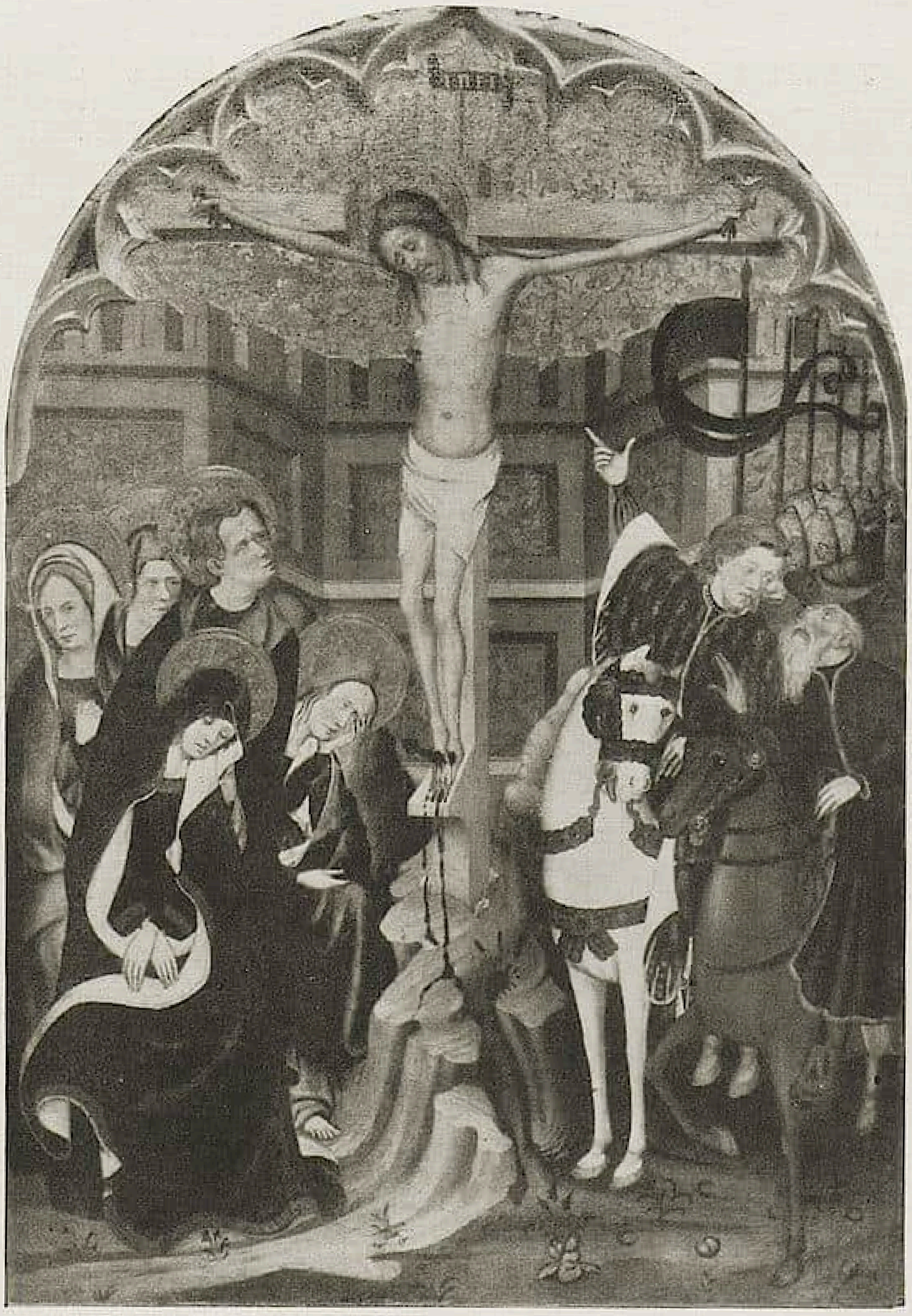


Abb. 2. Schule von Avignon Die Kreuzigung. 1. Hälfte 15. Jahrh.
Bachofen-Burckhardt-Museum, Basel

Später hat sich in Avignon allmählich eine lokale Schule herausgebildet, die als französisch betrachtet werden kann. Im 14. Jahrhundert aber findet man hier nur ausgesprochen sienesische Einflüsse, so daß man sie als eine Provinz der sienesischen Malerei betrachten kann.

Die aus Thouson stammende Tafel mit der Geschichte des hl. Andreas, die einmal der Sammlung Martin angehörte und dann von dem Musée des Arts Decoratifs zu Paris erworben wurde, zeigt noch ganz sienesische Züge. Wenn es richtig ist, die aus den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts stammenden Bilder »Anbetung der Könige« und »Mariä Tod«, die sich 1904 in der Ausstellung der französischen Primitiven befanden (Nr. 5 und 6 Sammlung Lippmann, Berlin), auch in die Avignoner Schule einzurechnen, so finden wir hier wieder ein Zeugnis von der starken Nachwirkung der sienesischen Meister in Avignon.

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts hat sich das aber geändert. Damals bekam die ganze französische Malerei nicht nur einen ausgeprägten nationalen Charakter, auch in dem unweit von Avignon gelegenen Catalonië hatte sich eine wichtige Malerschule gebildet. Vom frühen Mittelalter an war Catalonië ein bedeutendes Zentrum der Kunst und

Abb. 3. Die Kreuzigung Teil des Altarbildes aus Valréas. Erste Hälfte 15. Jahrh.
Mit Genehmigung von Brimo de Laroussilhe, Paris

besonders der Malerei, wie uns viele Beispiele seiner romanischen Malerei beweisen. Besaß doch am Ende des 14. Jahrhunderts Cataloniё hervorragende Maler, wie Ferrer Bassa, Jaume Cabrera, Jaume Serra, und am Anfang des 15. Jahrhunderts arbeitete hier der wirklich große spätgotische Meister Lluis Borrassà. Zu gleicher Zeit findet man dort den weniger bedeutenden Benito Martorell, sodann Maler wie Dalmau und Sans, die schon den Einfluß der ersten Generation der großen vlämischen Meister erfuhren.

Es gibt nur sehr wenige wirklich französische Gemälde aus den letzten Jahren des 14. und vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Die gefertigten scheinen meist entweder in Paris, mehr noch in Burgund für den dort regierenden Fürsten von niederländischen Meistern ausgeführt worden zu sein, so daß die Schule von Avignon, die nach der Rückkehr des Papstes nach Rom als Kunstzentrum nur noch von geringer Bedeutung war, natürlicherweise allmählich unter den Einfluß der sehr arbeitsamen und zahlreichen katalonischen Maler kam.

Es existieren nur einige Gemälde, die man als Avignoner Arbeiten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ansprechen kann.

In der obengenannten Ausstellung gab es zwei Tafeln, welche sechzehn Darstellungen aus dem Leben Christi, zwölf Heilige, die Halbfiguren Christi, Mariä, Johannes und

Abb. 4. Die Geburt des Täufers Teil des Altarbildes aus Valréas
Mit Genehmigung von Brimo de Laroussilhe, Paris

die Passionsinstrumente zeigen und die jetzt der Morgan Library in New York angehören (Abb. 1). Sie wurden als südfranzösisch, Ende des 14. Jahrhunderts, bestimmt, können aber, meiner Ansicht nach, um das Jahr 1400 entstanden sein. Aus etwas späterer Zeit stammt ein Gemälde, auf dem vor architektonischem Hintergrund ein Papst im Gespräch mit einer weiblichen Heiligen und verschiedene andere Figuren dargestellt sind. Es befand sich in der Leihausstellung von französischen Primitiven, die im Oktober 1927 in New York stattfand (Nr. 5) und galt dort auch für ein Werk aus Avignon.

Als französisch aus dem 15. Jahrhundert ist im Bachofen-Burckhardt-Museum zu Basel eine Kreuzigung mit zahlreichen Figuren bestimmt, die meines Erachtens entschieden für Avignon beansprucht werden muß (Abb. 2). In der Galerie von Avignon gibt es ein bedeutendes Gemälde, den glückseligen Pierre de Luxembourg darstellend, das ungefähr aus dem Jahre 1440 datieren soll und zweifellos Avignoner Arbeit ist[1].

Denselben Ursprung und ungefähr dieselbe Zeit haben die fünf Bilder, die hier abgebildet sind. Diese Tafeln sind jetzt das Eigentum der Herren Brimo de Laroussilhe in Paris. Der Auskunft nach scheint es ganz sicher zu sein, daß diese Gemälde aus der Abtei von Valréas stammen. Valréas befand sich in der Grafschaft von Avignon, die seit 1309 den Päpsten gehörte.

[1] J. Guiffrey et P. Marcel, La peinture française: Les Primitifs, I. Paris, sans date. Taf. 13, 14.

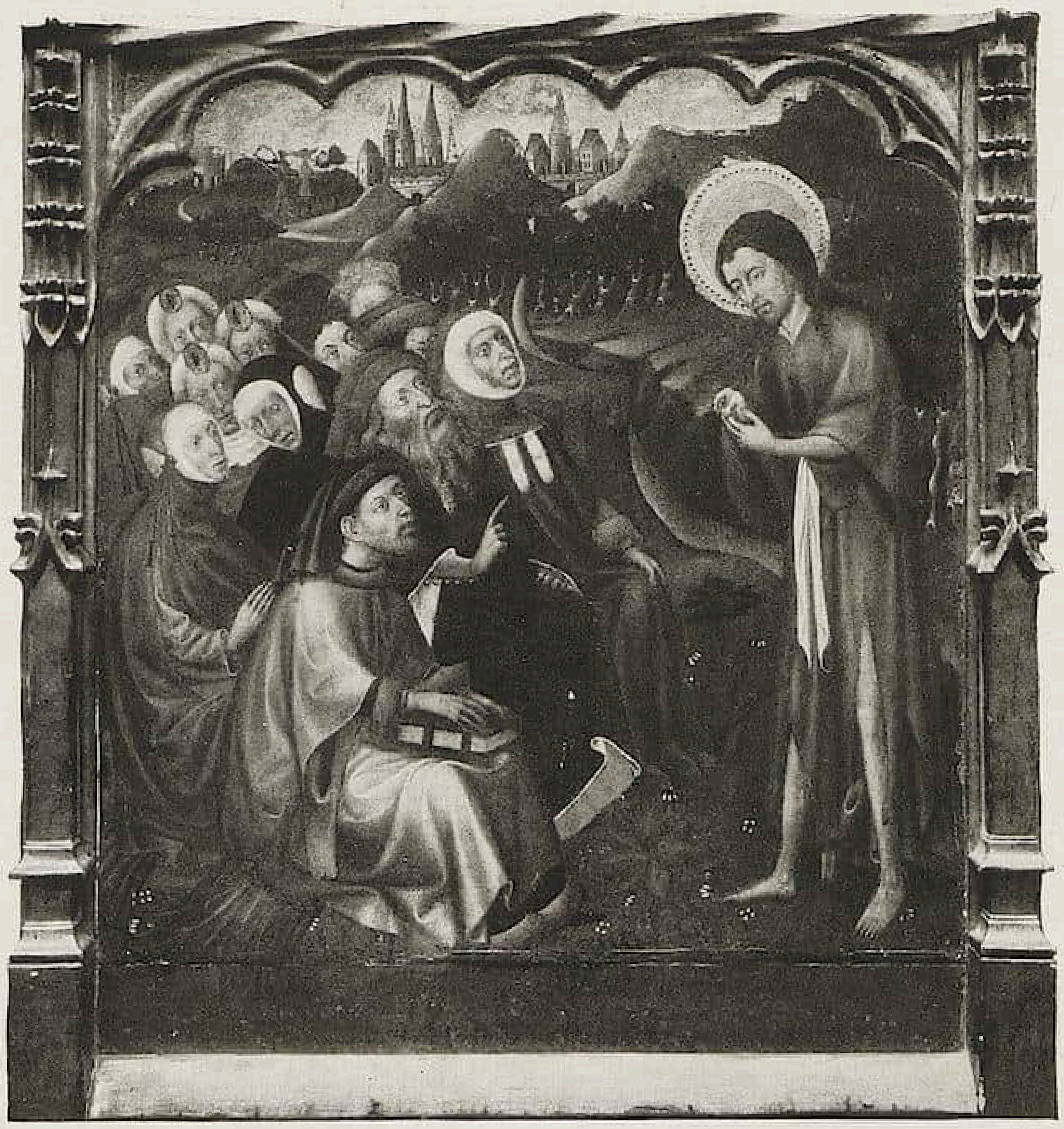


Abb. 5. Die Predigt des Täufers Teil des Altarbildes aus Valréas
Mit Genehmigung von Brimo de Laroussilhe, Paris

Außer einer figurenreichen Kreuzigung (Abb. 3) sehen wir hier die Geburt des Täufers, wobei der von Stummheit geschlagene Zacharias den Namen des Neugeborenen aufschreibt (Abb. 4). Weiter die Predigt des Johannes vor einer im Freien sitzenden Menge (Abb. 5). Zwei andere Tafeln beziehen sich auf Johannes den Evangelisten, der auf der Insel Patmos seine Offenbarungen niederschreibt; vor ihm steht ein großer Drache, das Symbol des Evangelisten (Abb. 6). Das letzte Gemälde zeigt uns wohl die Geschichte des Evangelisten und der zwei reichen Jünglinge, die durch den heidnischen Philosophen Kratos und ihn zur Armut bekehrt wurden (Abb. 7).

Die katalonischen Züge sind auf diesen Gemälden sehr zahlreich. Schon die Form der Tafeln und des Rahmens, die Bearbeitung des goldenen Hintergrundes und gewisse Typen scheinen katalonischen Ursprungs zu sein. Die Darstellung der Kreuzigung zeigt ganz besondere Übereinstimmung mit der, welche Lluis Borrassà zugeschrieben ist und sich zu Sant Pere de Terassa befindet[1] und das Gegenstück zum Bilde des hl. Johannes auf der Insel Patmos treffen wir in einem Altar von Pere Serra in San Llorenz de Morunys an[2]. Die »Azulejos« in dem zweiten Gemälde der Geschichte des Evangelisten sind auch spanischen Ursprungs und man sieht sie auf verschiedenen katalonischen Bildern.

[1] J. Guidol: La pintura Mig-Eval Catalana, II, Els Trecentistas, 2nd part. Barçelona, sans date, p. 143.
[2] G. Richter, Mittelalterliche Malerei in Spanien. Berlin (1925), Abb. 44.

Abb. 6. Johannes auf Patmos Teil des Altarbildes aus Valréas
Mit Genehmigung von Brimo de Laroussilhe, Paris

Aus stilkritischen Gründen ist es aber nicht möglich, daß der Maler dieser Bilder wirklich ein Spanier war. Wenn wir die fünf Tafeln mit den Arbeiten des Lluis Borrassà, mit denen sie die größte Ähnlichkeit zeigen, vergleichen, so finden wir immer wieder eine Weichheit und einen Fluß der Linien, die eher französisch als spanisch scheinen. Besonders auffallend ist das zum Beispiel bei der Figur der Magdalena unter dem Kreuz (eine Figur, die außerdem in dem schon erwähnten spanischen Gemälde, das viel Übereinstimmendes aufweist, fehlt), bei den sitzenden Zuhörern in der Predigt des Täufers, und bei den Figuren des schreibenden Zacharias und des Evangelisten. Ganz unspanisch sind auch gewisse Gesichtstypen, wie die der Frauen in der Wochenstube, und hier vor allem die, welche das Kind auf dem Schoß hält. Dieses Frauengesicht wie auch das des Zacharias zeigen noch ganz deutlich die Nachwirkung der sienesischen Richtung in Avignon. Sienesische Züge, die in spanischen Arbeiten dieser Zeit nie vorkommen, findet man auch wieder in dem gekreuzigten Christus, der Magdalena, dem ersten Reiter der rechten Gruppe und im Gesicht des schreibenden Johannes.
Ein Vergleich mit der Kreuzigung im Basler Museum macht den Ursprung der Tafel aus Avignon noch deutlicher. Daß es sich hier um eine französische Arbeit handelt, wird wohl niemand anzweifeln[1], und es wird einem klar, daß dieses Gemälde und die fünf Tafeln der Herren Brimo de Laroussilhe ein und derselben Gruppe angehören;

[1] Die Kreuzigung ist abgebildet bei Guiffrey et Marcel, op. cit I. Taf. 18 und 19.

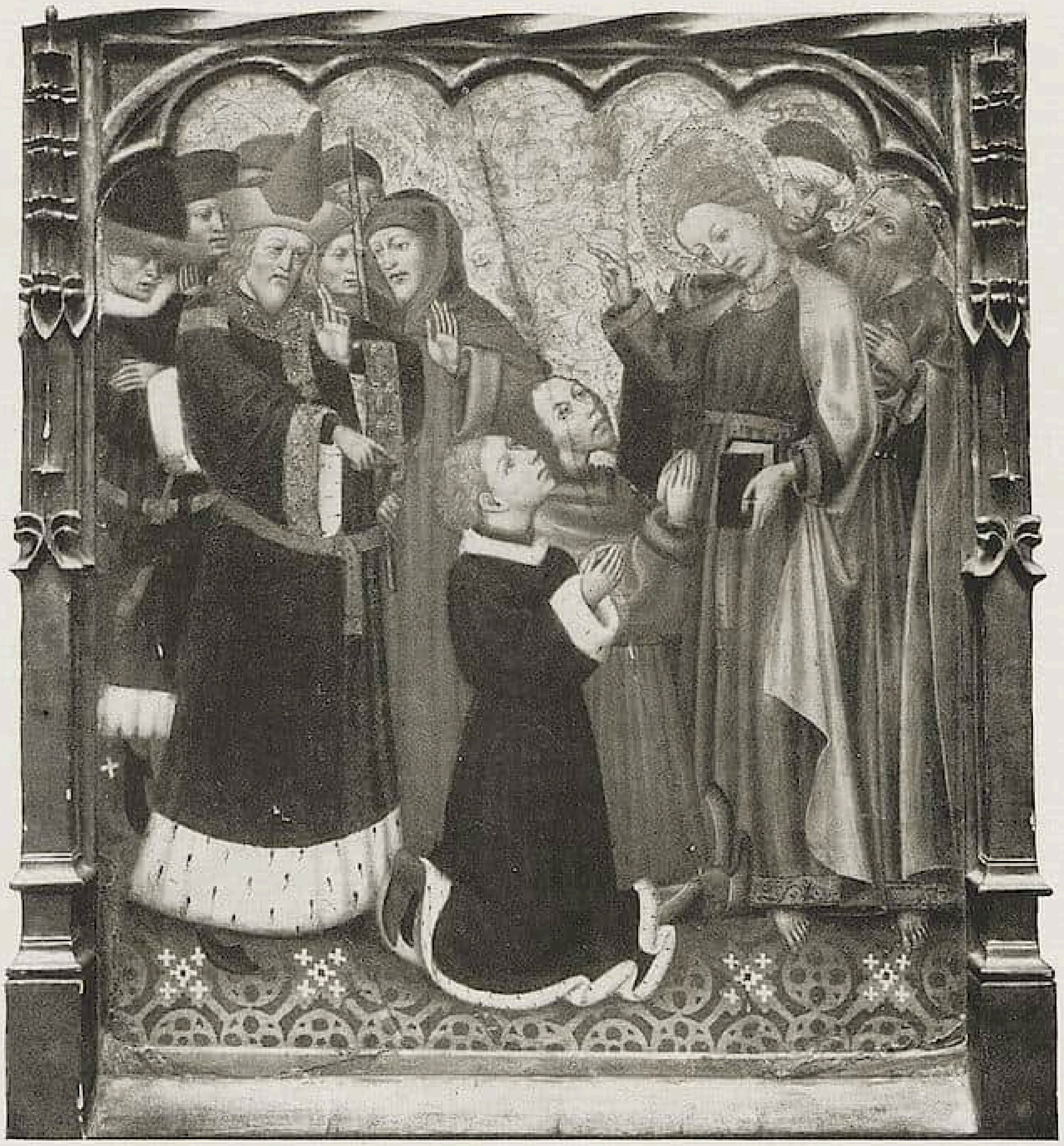


Abb. 7. Johannes der Täufer und die zur Armut bekehrten Jünglinge. Teil des Altarbildes aus Valréas Mit Genehmigung von Brimo de Laroussilhe, Paris

nur ist das Bild in Basel noch etwas ausgesprochener französisch. Man bemerkt aber auch hier einen sehr ähnlichen Rahmen und eine Dekoration des Goldgrundes, die wir außerdem auch in den erwähnten Bildern der Pariser und New Yorker Ausstellungen und dem glückseligen Pierre de Luxembourg antreffen.

Die sehr ausgeprägte katalonische Einwirkung auf die Schule von Avignon — nach dem Verklingen des sienesischen Einflusses — mag für viele noch eine Neuheit sein, aber die Zuweisung einer Reihe ganz katalonisch angehauchter Gemälde aus etwas späterer Zeit nach Avignon ist doch eigentlich ein Eingeständnis, daß eine katalonische Herrschaft über die Malerei von Avignon während des 15. Jahrhunderts eine bereits erkannte Tatsache ist. In diesem Sinne erwähne ich die Predella, auf der der tote Christus zwischen Maria und Johannes und vier Paar Heiligen abgebildet ist, in der Sammlung Frank Chauveau, weiterhin den gekreuzigten Christus zwischen zwei weiblichen Heiligen und ein Gemälde der Heiligen Katharina und Siffrein, die beiden Letzteren im Avignoner Museum[1], und die berühmte Große Pietà im Louvre.

Nicht so klar ausgedrückt, aber doch erkennbar, ist der katalonische Einfluß in der Krönung der Magd Maria von Enguerrand Charonton im Museum von Villeneuve-lès-Avignon und in dem sehr beschädigten Gemälde eines Papstes, eines hl. Kriegers und des hl. Martin in der Galerie von Avignon[2].

[1] Guiffrey et Marcel. Taf. II 46, 47, I 43, 45.
[2] Idem. Taf. I, 15 usw. 49.

REMBRANDTS LANDSCHAFT MIT DER TAUFE DES KÄMMERERS

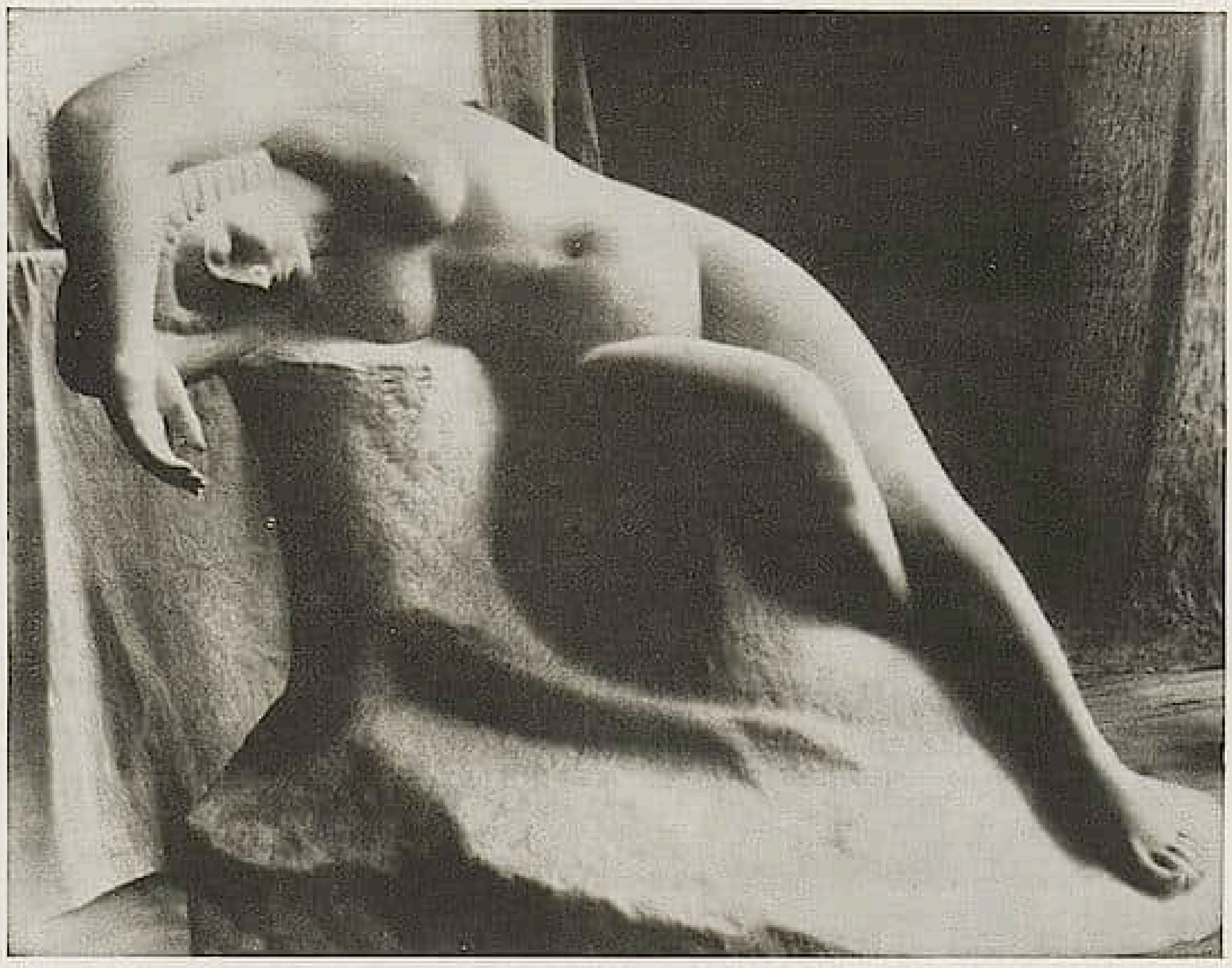
VON ALFRED SCHARF

Rembrandt ist, sieht man von den in einer Landschaft sich abspielenden Darstellungen des Europaraubes, der Susanna und der Vision Daniels ab, auf der Berliner Ausstellung mit drei Landschaften vertreten. Davon können die aus Oldenburger Besitz vom Kaiser-Friedrich-Museum erworbene Landschaft mit Brücke und die Kasseler Ruinenlandschaft, die in dem für Rembrandts Landschaftskunst überaus wichtigen Jahrzehnt von 1640—1650 entstanden sind, als reine, stillebenartige Landschaften gelten. Keinerlei Handlung oder figürliche Aktion stört den räumlichen Zusammenhang. Die Größe und Weite des landschaftlichen Ausschnittes und das Helldunkel, aus dem die landschaftlichen Details auftauchen, sind Träger heroischer Stimmung. Ein Bindeglied stilistischer, nicht zeitlicher Art, zwischen den figürlichen Darstellungen in einer Landschaft und den reinen Landschaften ist die hier reproduzierte Landschaft mit der Taufe des Mohrenkämmerers. Sie ist 1636 datiert und gehört mit der Mühle der Sammlung Widener (um 1650) zu den umfangreichsten der von Rembrandt bekannten Landschaften (71,2 : 103,7 cm). Von Ravensworth Castle ist sie über den englischen Kunsthandel in den Besitz der Galerie Matthiesen gelangt.

Zwei stilbildende Faktoren haben, trotzdem Rembrandts Hand in jedem Detail zu spüren ist, auf dem Gemälde unverkennbare Spuren hinterlassen: die figürliche Kompositionsweise Lastmans und die Landschaftsauffassung des Herkules Seghers. Lastman hat die Taufe des Kämmerers mehrfach dargestellt. Wir besitzen noch von ihm drei datierte Gemälde (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, 1608; München, Alte Pinakothek, 1620; Karlsruhe, Kunsthalle, 1622), zwei Zeichnungen (Göttingen, Rotterdam) und eine Nachzeichnung nach einem verschollenen Gemälde (Leipzig). Keine dieser Kompositionen ist von Rembrandt wörtlich benutzt worden. Aber Rembrandt hat, abgesehen vom Thema, Einzelzüge von Lastman übernommen, so die Zäsur zwischen der Hauptgruppe und den zuschauenden Figuren vom Karlsruher Bild, die Reiter vom Münchner Bild, vielleicht ein Beweis dafür, daß er die beiden spät entstandenen Bilder gut gekannt hat. Von weit größerer Bedeutung für die Komposition ist der Einfluß der Landschaften Seghers. Details wie die Gebirgslandschaft mit den zerklüfteten Bergen und entlaubten Bäumen, der über Klippen abstürzende Fluß, die knorrige Eiche, der Hintergrund mit phantastischen Bauten gehören zu Seghers' Motivenschatz. Doch ist dessen tonige Monochromie bei Rembrandt durch starkes, von links einflutendes Licht, das starke Kontraste von Hell und Dunkel hervorruft und dadurch Tiefe erzeugt, gegliedert. Eine weite Landschaft umfängt die kleinen Staffagefiguren, die nach dem Beispiel der Komposition Lastmans in Karlsruhe auf wenige Gestalten beschränkt sind. Das ganze Licht strahlt auf die Landschaft, nur wenige Lichtflecken fallen auf Philippus, den Kämmerer, den jungen Diener, der Gewand und Farben des Kämmerers hält, und auf den vorderen Reiter. Das Kolorit der Figuren steht in Harmonie zu den zarten grünlich-blauen Farb- und bräunlichen Schattentönen der Landschaft. Die bunte Farbigkeit in den Gemälden Lastmans und die Tonigkeit Seghers' ist hier durch das Helldunkel Rembrandts bereits in dieser, seiner frühesten Landschaft überwunden. Sie weist auf seine im nächsten Jahrzehnt entstandenen Landschaften. Die Darstellung der Taufe des Kämmerers, von geringer Bedeutung für die Komposition, ist in diesem Sinne ein retrospektives Element, mehr als auf seinen anderen Darstellungen biblischer und mythologischer Art mit landschaftlichem Hintergrund.

Rembrandt — Landschaft mit der Taufe des Kämmerers

Vormals Ravensworth Castle / Mit Genehmigung der Galerie Matthiesen



Edward Wittig

VIER POLNISCHE PLASTIKER

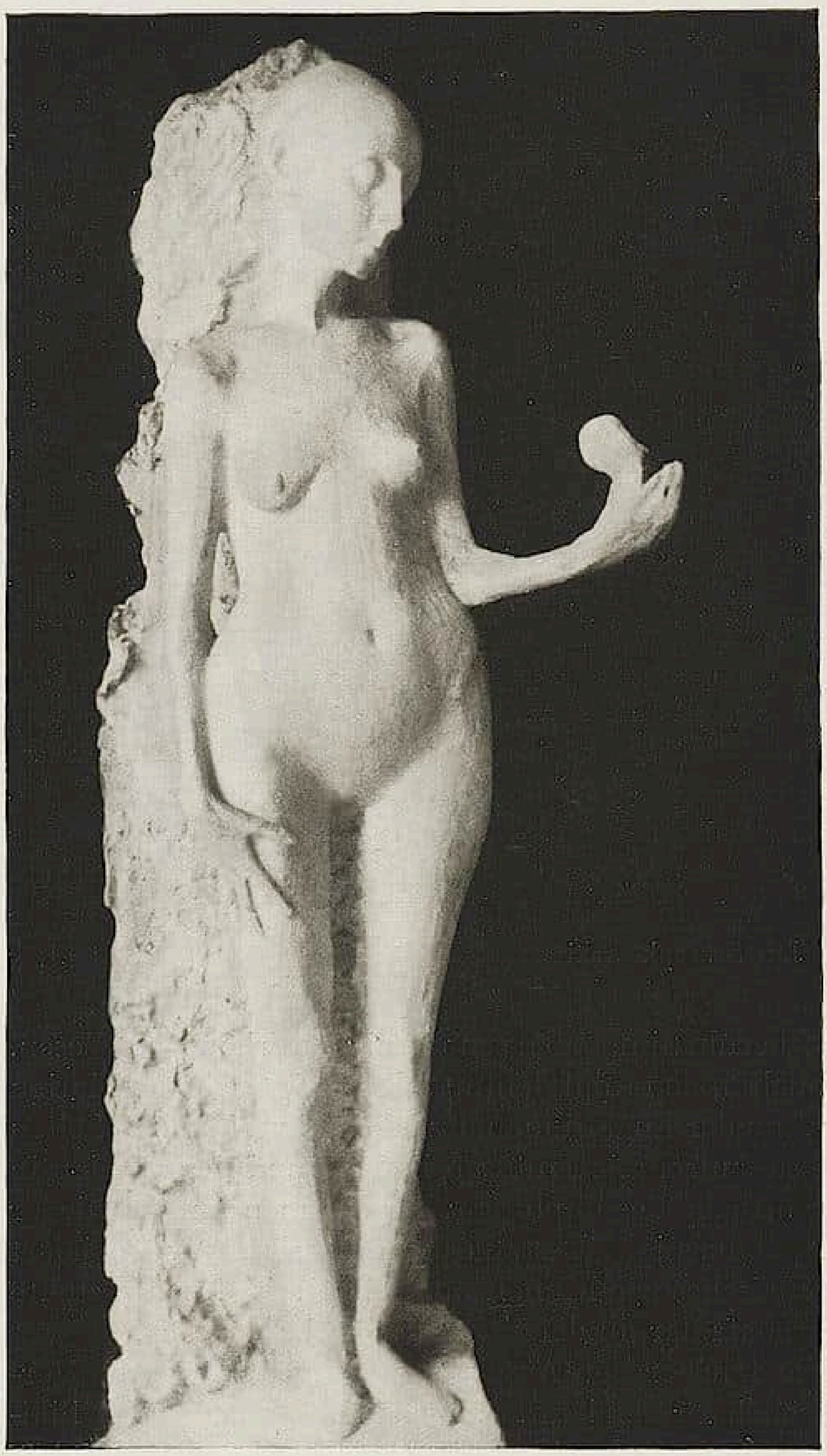
VON ALFRED KUHN

Die plastische Begabung, dem Romanen in die Wiege gelegt, ist weder dem Menschen des Nordens eigen noch dem des Ostens. Sinn für die Fläche, für ihre Füllung, Überspinnung schließt Sinn für den Kubus grundsätzlich aus. Polen ist daher nicht reich an bildhauerischen Talenten, aber es besitzt immerhin einige sehr bemerkenswerte Begabungen, die, sich künstlerisch scharf voneinander absetzend, die Hauptmöglichkeiten der Plastik demonstrieren: Dunikowski, den gotischen Bewegungsplastiker, Wittig, den tektonischen Monumentalplastiker, Szczepkowski, den Holzschnitzer, und Zamoyski, den Schüler des Westens, der mittelländischen Tradition Maillols. Vielleicht kann man in den vieren das Wesen des polnischen Geistes dargestellt erblicken: das schweifende, leidenschaftliche Streben, ein sich dem Unfaßbaren Vermählenwollen, das die vielfachen inneren Berührungspunkte mit Deutschland hervorgebracht hat in der Gotik, im Fin de Siècle beim Beginn der Sztuka, die Sehnsucht nach dem »reinen Sein«, nach der großen ruhigen Form, die jenes Weitoffenstehen für die italienische Renaissance herbeigeführt, und endlich das unentwegte Fortblühen eines von allen Fragen der hohen Kunst unberührten Kunstwollens im bäuerlichen Volke, für das Holzschnitzen natürlicher Gefühlsausdruck seit allem Anbeginn war.

Xawery Dunikowski ist 1876 in Krakau geboren und war auf der Akademie ein Schüler Laszczkas, des Mitkämpfers Wyspianskis. Er beginnt in den Bahnen der vorfolkloren Sztuka. Höchste Steigerung des Gefühlsausdrucks ist die Aufgabe. Es ist genau dieselbe Richtung, wie sie in jenen Jahren bei dem Belgier George Minne deutlich wird und dann bei dem Deutschen Lehmbruck. Ein asketischer, mittelalterlicher Geist, eine verzehrende Frömmigkeit lebt hier in vollem Gegensatz zur Diesseitsbejahung der eigenen Zeit. Diese Kunst ist Protest gegen den Realismus wie jene Przybyszewskis und Wyspianskis. Immer wieder hat Dunikowski das Mysterium der Mutterschaft dargestellt: schwangere Frauen, die in tiefem Sinnen das kommende Wunder betrachten. Wirklichkeit und Unwirklichkeit verwischend, gibt ihnen der Künstler das Embryo symbolhaft in die Hand. Sie schauen es an, aber es ist doch nie

Jan Szczepkowski

ein körperliches Schauen. Ihr Atem berührt im Kuß das noch nicht vorhandene Wesen. In stummer Prozession wandeln sie dahin, den Kopf demutsvoll geneigt, wie die Marien auf den mittelalterlichen Bildern, wenn der Engel ihnen das Mirakel verkündet. Selten nur trifft sie die Mutterschaft, daß sie aufschreien müssen in Leid und sich winden in Qual. Es ist Schicksal, unfaßliche, göttliche Bestimmung, über das man immer wieder nachdenken muß. Dunikowski hat niemals jene Ekstatik der Liebesbrunst geschildert wie Rodin, auch nicht die Last des Fleisches wie Munch und sein Kreis; für ihn stellte des Lebens Sinn sich in der Mutterschaft dar, in der sich alles Trübe verklärt.
Für diese Vergeistigung der Materie fand er den Ausdruck in einer steigenden Vereinfachung der Form, sich stilistisch berührend mit Minne und der deutschen Bildhauerin Emy Roeder, wie sein Biograph Mieczyslaw Treter sehr richtig herausgefunden. Er entging dadurch der Unplastizität Lehmbrucks, dessen Skulpturen sich am Ende in Luft und Nebel auflösen mußten. Die Flächen werden verbreitert, die Verhältnisse ausgeweitet, die einzelnen Kuben groß nebeneinander gestellt. Dabei wird ein durchaus spürbares Gerüst mit energisch gesetzten Akzenten tektonischer Art beibehalten.
Die eben beschriebene Skulptur stellt Dunikowskis Stil etwa bis zum Kriege dar. Aber schon am Ende dieser Periode wird die monumentale Tendenz bei ihm deutlicher. Es war jetzt keine radikale Stiländerung notwendig, da starke tektonische Grundelemente nie verlorengegangen waren. Die Vereinfachung der Formen veränderte sich daher nur in der Richtung. Einflüsse aus der Holzskulptur kommen hinzu. Waren die Plastiken früher geknetet, so sind sie jetzt geschnitzt. Daneben wird viel aus dem Stein gehauen für Aufträge der Architektur. Pariser Einflüsse treten auf. Dem Zug zur archaischen Skulptur, den in den Kriegs- und Nachkriegsjahren so viele Bildhauer mitmachten, folgte auch Dunikowski, um ihn jedoch glücklicherweise wieder zu überwinden.
Von ganz anderer Art ist Edward Wittig, geboren 1879 in Warschau. Seine Anfänge



Xawery Dunikowski

stehen unter dem Einfluß Rodins: subtil behandelte Oberfläche, bewegter Kontur. Dann kommt schon 1908 die Vereinfachung der Form, besonders im Stein. Gewisse Wirkungen der französischen Plastik sind spürbar, so in der schönen Statue »Pax«, die 1913 entstand. Das Gefühl für die geschlossene Masse hat sich durchgesetzt, für das Schwere des Materials, für das Ruhen der Figur in sich. Ganz primitive massige Formen erscheinen jetzt im Sinne Maillols und Bourdelles, gedrungene weibliche Körper mit dicken Armen und Beinen, runden Torsen und unakzentuierten Köpfen. Ihre unkomplizierte, vegetative Existenz im Gegensatz zu den glatten, eleganten, schmalhüftigen Wesen zehn Jahre zuvor wird besonders betont durch Früchte, die sie auf dem Kopfe tragen mit der ruhigen Selbstverständlichkeit antiker Wesen. Bezeichnend ist die Statue »Herbst« von 1913. Das schönste Stück dieser Epoche jedoch ist die liegende Eva von 1914, eine Figur, die noch völlig ihre Verbundenheit mit dem Block wahrt. Die Linie ist in langem, ruhigem Fluß vom Fuß über den ausgestreckt liegenden Körper herübergeführt und klingt aus in der Hand des über den Kopf gelegten lässigen Armes. Die Formen des Aktes sind ganz einfach gegliedert und im Sinne der asiatischen Steinplastik stilisiert.

Von jetzt ab wendet sich der Künstler den großen Aufgaben der Monumentalskulptur zu. Auch seine Porträts erhalten einen heroischen Zug und eine immer größere Einfachheit der Form. Sein bedeutendster Erfolg war das Fliegerdenkmal von 1923, bei dem der weite Berufsanzug des Piloten sehr wirkungsvoll plastisch ausgewertet ist. Der Propeller, an den der Flieger sich lehnt, vermittelt den kräftigen Diagonalakzent. Es entsteht ein Dreieck, dessen eine Kathete breit und schwer auf dem Boden ruht. Der Kopf und der Rumpf des Piloten ragen entschlossen und selbstsicher über die Hypothenuse empor. Diese Plastik war einer der stärksten Eindrücke auf der Kunstausstellung in Posen 1929.

An die lebendige Holzschneidetradition der polnischen Bevölkerung knüpfte Jan Szczep-

kowski an, geboren 1878, heute Direktor der städtischen Kunstgewerbeschule in Warschau. Es ist einleuchtend, daß in einem Lande des autochthonen Holzbaues eine ausgebildete dekorative Holzschneidetechnik lebendig ist. In Ossolin, dem Sitze der Ossolinski, befindet sich noch eine Decke mit dreizehn geschnitzten Balken; in Goluchów besaß der Saal eine solche, die aus 2500 großen und kleinen geschnitzten Rosen bestand. Der Plafond im Wawelschloß mit den geschnitzten Köpfen ist bekannt. Es ist weit weniger die einzelne, isolierte Plastik, die interessiert, als ihre Verbindung mit anderen, ihre Addierung zu einer Gemeinschaft. Hier lebt das alte slawische Kollektivbewußtsein fort. Nie ist die Figur, auch wo sie Freifigur ist, rund, allseitig aufgefaßt, immer ist der Reliefcharakter gewahrt, sie sucht Schutz im Rücken. Überaus lehrreich war die polnische Kapelle Szczepkowskis auf der Pariser Ausstellung. Sie weist das Wesen seiner Kunst sehr deutlich. Auf Grund kubistischer Flächenaufteilungsprinzipien sind die einzelnen Wände in sich gegliedert, wobei die Figuren völlig in den Duktus des rein tektonisch Gedachten hineingenommen sind. Auf diese Weise ist ihnen jede Körperlichkeit geraubt, jede Dreidimensionalität, ja selbst jede Tastbarkeit. Das Prinzip des Reliefs ist bis in die letzte Konsequenz durchgesetzt. Nirgends wird über ein bestimmtes Niveau heraus — nirgends unter ein solches in den Block hineingegangen. Die geschlossene Masse des festen Holzes ist überall stark fühlbar gemacht. Daß Szczepkowski manchmal die Gestalten über Gebühr kubistiziert, ist eine Sache für sich. Seine Stärke liegt sicherlich in der Komponierung ganz großer Flächen. Die Leistung Szczepkowskis ist bedeutend. Er hat das Gefühl für das Holz und die Gesetze des Blocks wie wenige heute. Dabei ist seine Verbindung mit dem Boden ganz organisch. Es ist der nordisch-östliche Geist des Übersinnlichen, der regiert: Altäre schimmern in der Un- der Überwirklichkeit spiegelnder Facetten, abstrakte Linien, Bögen treffen, schneiden sich wie die Strahlen vieler Prismen. Bei aller Holzhaftigkeit,

Edward Wittig

Xawery Dunikowski

Materialgerechtigkeit ist diese Kunst durchaus unplastisch, untaktil, unsinnlich, genau wie jene Dunikowskis. Was dieser durch die Ausdörrung des Fleisches erhielt, die Spiritualisierung der Materie, das erreicht Szczepkowski durch Geometrisierung. Die Welt der Erscheinungen verneinen beide zugunsten einer höheren, in der absolute Herrscherin die Musik ist, uralte Kunst der himmlischen Sphären.

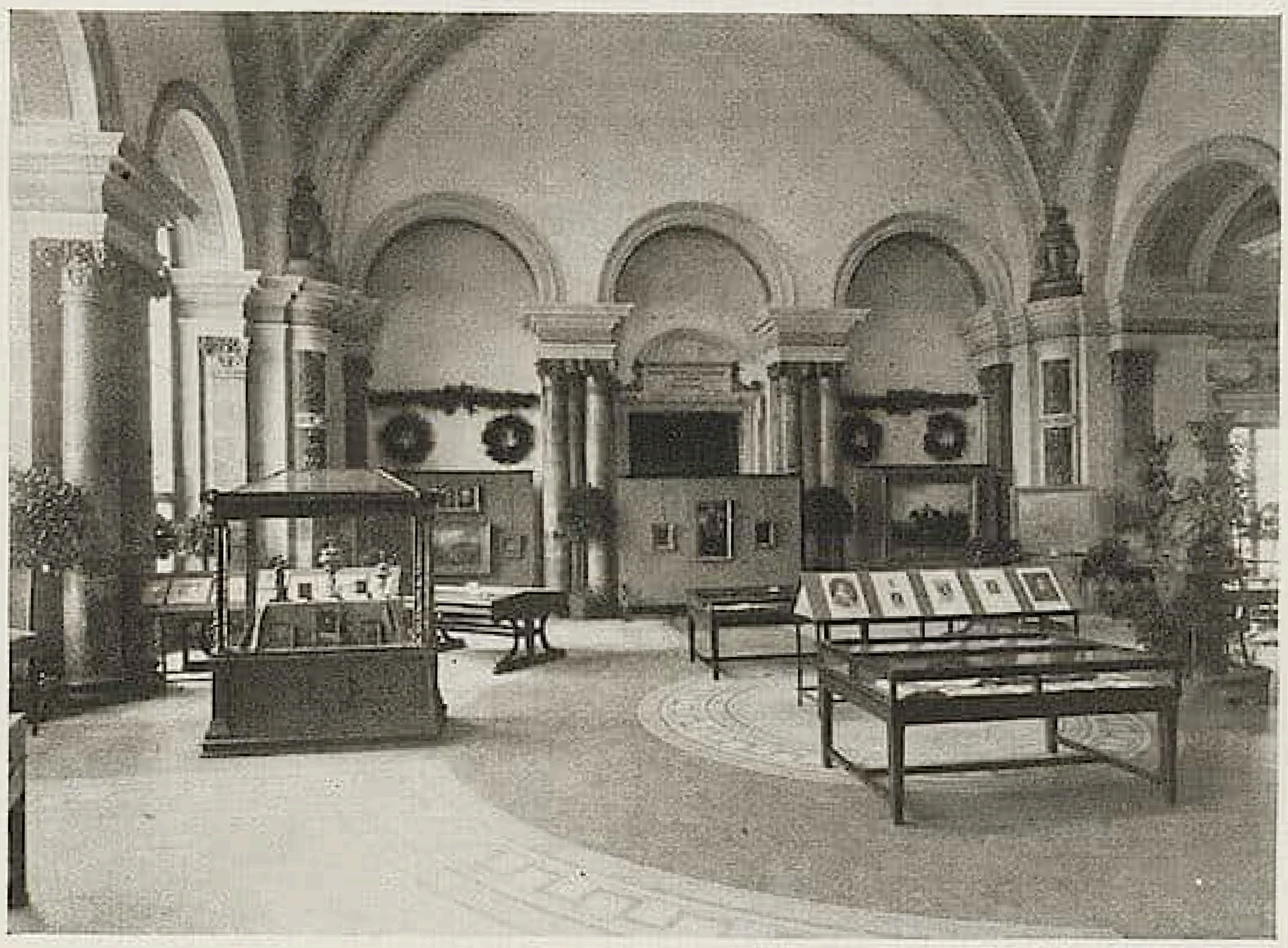
In starkem Gegensatz dazu steht das Werk August Zamoyskis, geboren 1893, der in Paris lebt. Seine Kunst, in Deutschland und Frankreich gewachsen, hat nichts Polnisches. Sie spiegelt den typischen Entwicklungsgang der Skulptur in Westeuropa wieder: bis 1920 tastende kubistische Versuche, neue prinzipielle Teilungen der Masse; darauf, nach 1920 monumentale Stilisierung, Einfluß der Ägypter und Primitiven, Zusammenfassung der Einzelformen, Verbreiterung der Flächen; beim Holz soll das Material diktieren und das einfache Instrument seiner Bearbeitung. 1926 scheint Brancousi mit seinen polierten Metallkompositionen Einfluß gewonnen zu haben, die Tendenz zur festgefügten Masse ist spürbar. Dann 1927 fällt eine wichtige Entscheidung. Der Bildhauer wendet sich den harten Steinen zu, dem Granit, Diorit und Basalt. Er arbeitet direkt aus dem Material. Schon auf seinem bisherigen Weg fand sich der Wille zur Materialgerechtigkeit. Jetzt schenkt ihm der Stoff die Form, um die er sich ehrlich

August Zamoyski

bemüht. Gewiß sind Anklänge an Maillol da, aber nur insofern, als beide Künstler die geschlossene Masse suchen, die schwerlastende, in sich ruhende, und als ihnen das Material heilig ist. Die »Kauernde« gehört zweifellos zum Besten, was augenblicklich auf dem Gebiete der Skulptur geschaffen wird. Zamoyski hat eine ganze Reihe ähnlicher Arbeiten herausgebracht.

Faßt man zusammen, so zeigen die vier Plastiker, deren Werke hier behandelt wurden, das Wesen des polnischen Geistes, der seine Verwandtschaft mit dem deutschen bis zu einem gewissen Grad nicht verleugnen kann: in Dunikowski und Szczepkowski den Zug zum Immateriellen, wobei die Parallelen mit Lehmbruck und Barlach auffallen, und in Wittig und Zamoyski die Sehnsucht nach der großen Form, nach der ruhigen Bejahung der Materie im Sinne des antiken Heidentums[1].

[1] Aus dem soeben im Verlag Klinkhardt & Biermann, Berlin erschienenen Buch des Verfassers: »Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart«, das durch 150 Abbildungen illustriert ist.



Provinzialmuseum Hannover　　Kuppelhalle vor dem Umbau

RUNDSCHAU

ZUM UMBAU DER KUPPELHALLE DES PROVINZIAL-MUSEUMS ZU HANNOVER

Der nur aus repräsentativen Gesichtspunkten entstandene, für jeden praktischen Zweck unbrauchbare Raum mit seinen platzverschwendenden Säulenstellungen und unbenutzbaren Nischen ist verschwunden. An seine Stelle ist ein einfacher, klarer Raum mit großen Wandflächen getreten, der sich für Ausstellungen jeder Art ganz hervorragend eignet. Die überladene Architektur der Halle wurde durch glatte Bretterwände verdeckt, die mit naturfarbenem Rips bespannt sind. Eine Decke aus dünnem Nesselstoff, die den Lichteinfall der darüber liegenden Kuppel nicht verhindert, wurde eingezogen und so ein Raum geschaffen, der sich nun organisch in die Reihe der Galeriesäle eingliedert. Dieser Umbau bildet den Abschluß der Neuordnungen der Kunstsammlungen der Provinz durch Dorner.

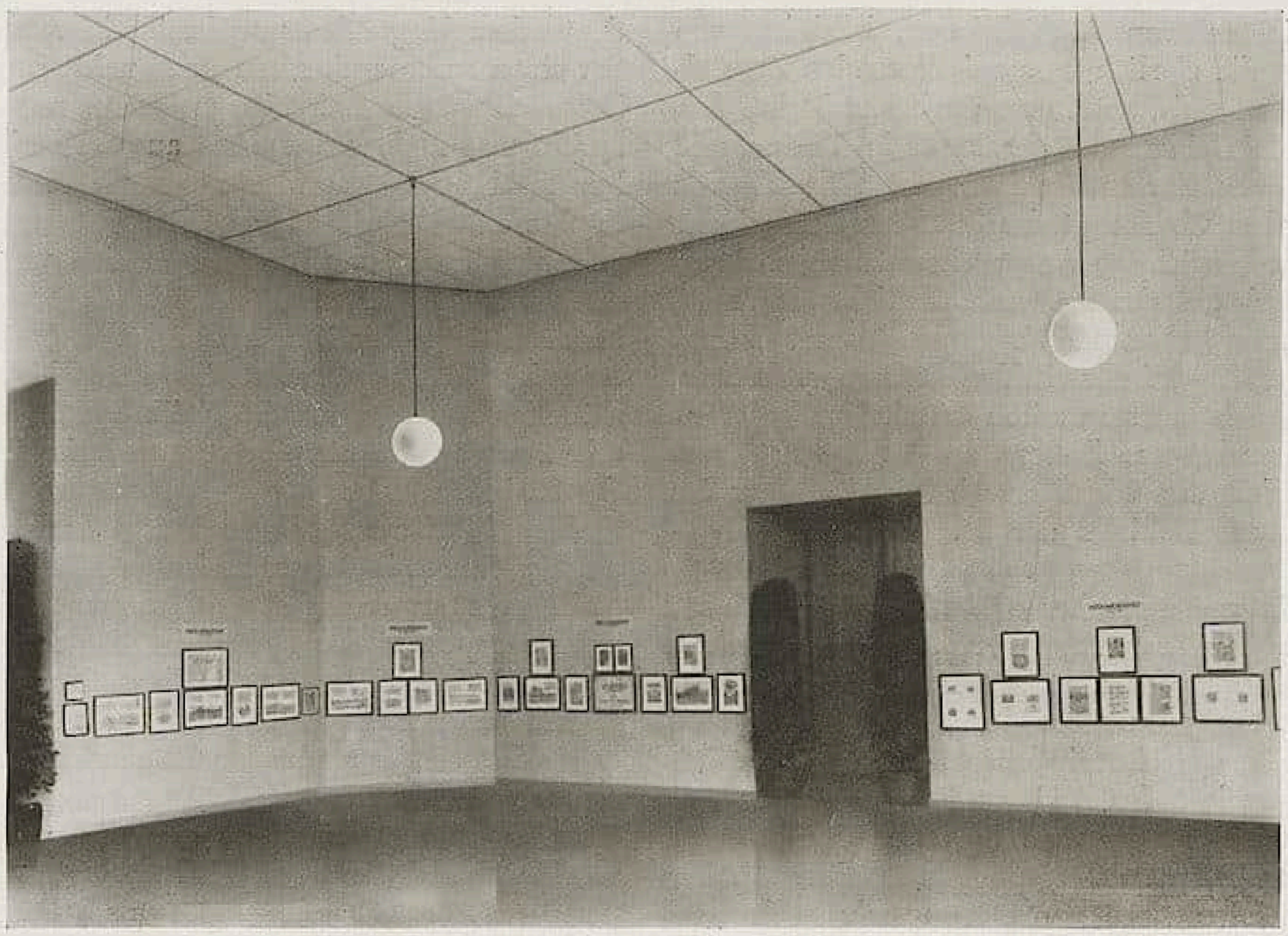
NEUERWERBUNG DES MUSEUMS BOYMANS IN ROTTERDAM

Gemalte Landschaften von Lievens, Rembrandts Leidener Freund und Mitstrebendem, sind sehr selten, obwohl sich gerade in seinem zeichnerischen Werke zahlreiche, kräftige, meistens mit breiter Feder ausgeführte Proben dieser Seite seiner Kunst in fast allen Sammlungen finden. Aber Gemälde mit Landschaften kennt man nur einige zehn, einige schöne Beispiele in Berlin und in der Sammlung Lugt in Maartensdyk. Kürzlich war Dr. Hannema, der Direktor des Rotterdamer Museums, so glücklich, eine charakteristische, feine Landschaft mit Bäumen von Lievens zu erwerben; ein Stück Düne ist dargestellt im Vordergrund und ein Reiter skizzenhaft angedeutet, der von einem Bettler angehalten wird: durch die Baumstämme durch schimmert der frühe Abendhimmel. Das Bild ist wie die übrigen bekannten Landschaften unbezeichnet und galt denn auch früher als Rembrandt; als solcher noch beschrieben bei Hofstede de Groot unter Nr. 958 c und 966, aber in der vergleichenden Tabelle am Schluß (S. 461, Anm. 114) von Rembrandts Werk abgeschrieben. Die Maße sind 41,5 × 35,5 cm. M. D. H.

AMSTERDAM

Ausstellung Isaac Israëls

In »Asti« stellt augenblicklich Isaac Israëls, der nunmehr auch schon 65 jährige Sohn seines berühmten Vaters, Josef Israëls, aus. Die gegenwärtige Generation wird seine von den Sinnen ausgehende Kunst höher schätzen als die von Gefühlen genährte des Vaters; größere Gegensätze sind kaum denkbar. Wer von den beiden vor der Nachwelt Recht behalten wird, ist nicht zu sagen. Vorläufig dürfen wir uns aber des frischen Talentes des Sohnes mit Recht erfreuen. Alles, was er angreift, ist von einem vibrierenden Leben erfüllt. Motive und Sentiment scheinen wenig holländisch, aber die malerische Einstellung ist es durchaus. Der Maler bewegt sich heute mit Vorliebe (und mit Anstand) in der internationalen, sich überall gleichenden Welt der Caféchantants und Tanzlokale, des Zirkusses und der Jahrmarktsbuden, und das Ewigweibliche, Allzuweibliche steht im Mittelgrunde seines Interesses. Die Revue-Girls und Tänzerinnen im idealisierenden Rampenlichte gibt er mit all ihren koloristischen Reizen in intimen Augenblicksbildern, die oft von



Provinzialmuseum Hannover — Kuppelhalle nach dem Umbau

großer Feinheit sind, und auch die psychische Seite dieser Geschöpfe — soweit davon bei ihnen die Rede sein kann — den flüchtigen Ausdruck auf den gemalten Puppengesichtern weiß er zu erhaschen. Er ist nie grob oder roh oder boshaft, er übertreibt auch nicht, trägt nie dick auf, steigert nicht zu gehässigen Karikaturen, sondern es bleibt bei ihm alles gefälliger Schein, anmutiges Spiel.

Was man ihm höchstens einmal verargen könnte, ist, daß er zuweilen im Skizzenhaften steckenbleibt. Ein anderes Mal gibt er sich dann aber auch wieder die Mühe, eine feine, geistreiche, weibliche Silhouette ausführlich-liebevoll wiederzugeben, wie in dem Bildnis von Frau Noto Soeroto. Ein zeichnerisch sehr sorgfältig durchgeführtes Werk ist der bewegliche, kluge Kopf des Professors Wiersma. Durch den Ausdruck fesselt auch das nachdenkliche Porträt einer bekannten Schauspielerin (Fie Carelsen). Einige kleine weibliche, zum Teil verwegene Akte sind von großer Delikatesse; in einer großen liegenden weiblichen Nacktfigur, vor warmgelbem Stoff und auf blauer Decke ist in der flächigen Behandlung und der sparsamen Palette der Einfluß Manets unverkennbar, aber im übrigen steht er den Dingen selbständig gegenüber und notiert unbefangen seine Eindrücke.

Er ist in der ganzen Welt zu Hause, in London, auf Java und am Strande des Lido, ein nervöses, leicht empfängliches, im Augenblick lebendes Temperament, von hoher malerischer Kultur — und das ist sein holländischer Einschlag — ein Künstler, dem der bunte, wechselnde Schein lieb ist und der in dieser Beschränkung sich als Meister zeigt. M. D. H.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Rheinische Sezession / Zygmunt Menkes / Felix Nussbaum / Verein der Künstlerinnen / Alfred Knispel

Die Rheinische Sezession, auf Austauschbesuch bei der Berliner Schwester, bestätigt mit aller Deutlichkeit, daß es hierzulande so etwas wie ein hauptstädtisches Monopol auf künstlerische Lebendigkeit nicht gibt. Der geringschätzige Begriff »Provinz«, auch sonst häufig mißbraucht, erscheint unanwendbar bei der evidenten Fähigkeit der meisten Reichsgebiete, Begabungen geistig zu beheimaten und zugleich den allgemeinen Intentionen und Gegenwartsstimmungen anzuschließen. In keiner Hinsicht erweckt diese Ausstellung den Eindruck kantönlihafter Abgesperrtheit und lokaler Inzucht, — sie erfreut gerade durch ihr frisches Klima, durch einen generellen Zug unbevormundeter Angeregtheit, durch die gute Quote selbständigen Eingehens auf allerlei Vorschläge der künstlerischen Diskussion. Daß sich ein rheinisches Spezifikum kaum erkennen läßt, sollte nicht enttäuschen; die Kunst ist jeder föderalistischen Eigenartsgeographie längst entwachsen. Als markanteste Erscheinungen der Gruppe werden Jankel, Adler, Curt Georg Becker, Ludwig ten Hompel, Robert Pudlich, Will Tschech wahrnehmbar. Man wünscht sich Gelegenheit, ihrem Schaffen näher treten, ihre Besonderheit präzisieren zu können. Weiter sind es etwa Hundts Möbelgespenster, Tappesers mildsonniges Südfrankreich, die streifig geschichtete Treibjagdlandschaft von Marx, die rührend-amüsierlich und bauernbunt erzählten Bi-

belgeschichten von A. Trillhaase, Bildnisse von Schwesig, die zierlich herausziselierenden Darstellungen Mangolds, an die man erinnert bleibt. Ansprechende Gaben, zurückhaltend in Thema und Gepräge, von Cürten, Gobiet, Hurt, Sohn-Rethel; es dominiert überhaupt das kultiviert-bescheidene Bild ohne gewichtige Ansprüche. Durch eine gewisse Üppigkeit des Malwerks besticht Heckroth, durch knapp isolierende Fassungen Dupré. Uzarski unterhält mit spanischen Bilderbogen. Von de Haer, Gilles, Hoerle hat man schon entscheidendere Eindrücke empfangen. Äußerst blaß die Plastik; es scheint, daß die wichtigen rheinischen Künstler gerade dieses Gebietes der Sezession nicht angehören.

Es ist ein ausgesprochenes Verdienst der Kunsthandlung Victor Hartberg, den ostjüdischen Außenseiter Zygmunt Menkes, der in Paris lebt, hierher gebracht zu haben. Seine dunkel schleiernde, weichkurvig bewegte Malerei läßt aus der Purpurtiefe des Bildgrundes verquollene Gestalten flackern, erregend in jäher Unbestimmtheit, eine Schauspielergruppe von dramatischer Geste, heißäugig zur Thora drängende Beter. Auf viele Arten gerinnt die malerische Emotion zu bedeutendem Ungefähr, umschreibt in roten Schatten einen rembrandtischen Frauenakt, rundet fast konturenlos die fleischige Schwere von Granatäpfeln und Melonen, sondert aus wallendem Gluten Nebelform traumbenommenen Menschengesichtes. Die Farbe ist ein breitzügiger, zarter, geheimnisreicher Rauch, aus dem sich welke Blumen bilden, legendenhaft schlichte Natur, schwankende Körper. Ihr Wühlen und Verschweben hat etwas von Weissagung. Menkes, kaum berührt von aktuellen Formfragen, in Tizian-Traditionen heimisch, verkündet mit orphisch-malerischem Wort das Ewig-Einfache.

Felix Nußbaum, dessen intime Kunst die Moderne Galerie Wertheim vorstellt, entzückt gleichermaßen durch die Liebenswürdigkeit der Anschauung wie durch koloristische Anmut und zarte Diktion. Mit freundlich-spöttischem Blick nimmt er etwa die Ecke eines Posthofes auf mit emsig hin und her eilenden Briefträgern in blitzblauen, rotbelitzten Uniformen. Oder putzige Sportler von heute und gestern, Pärchen, die über vergißmeinnichtfarbenes Kleinstadtpflaster stolpern, sein hübsch aufgeräumtes Atelier, Nizzas Uferpromenade mit reizenden Spielzeughotels. Dann sind da ein paar schauerliche Bildchen mit Galgen und Gerippen und rosaohrigen Ratten, — bezaubernd! Hafenstücke, provençalische Landschaften lassen vollends den zärtlichen Farbenschmelz zur Geltung kommen. Die Zeichnungen stehen nicht nach.

Sehr schwankendes Niveau zeigt die Frühjahrsschau des Vereins der Künstlerinnen. Respektable Leistungen von Sala Schwarz, Lotte Laserstein, Ilse Fischer. Den vielgemalten Dichter Herrmann-Neiße hat Augusta v. Zitzewitz farbenleicht formuliert. Am besten etliche Kinderbilder: das buntblitzende Jungensporträt der Annot, die subtil geglättete Darstellung in ihr Klötzchenspiel vertiefter Lockenköpfe von Ima Breusing, die farbig herberen, schlicht und selbstverständlich gehaltenen Kinder der sehr beachtlichen Grete Csaki-Copony.

Alfred Knispel zeigt in der Kunstkammer M. Wasservogel impressionistische Skizzenbilder von blondtoniger, durch nuanciertes Grau und Weiß mitbestimmter Haltung: Strand, Stadtperipherie, Tunis,

Jan Lievens — Museum Boymans, Rotterdam — Landschaft

Eine fast aquarellistische Technik, keck und flüssig, der es nur nicht immer gelingen will, das Fleckenspiel restlos aufgehen und verschmelzen zu lassen. Die ansprechenden Züge dieser unaufdringlichen Kunst überwiegen derlei Ungelöstheiten. Wolfradt

FRANKFURTER AUSSTELLUNGEN

Kunstverein: Kubin, Renée Sintenis, Gesser / Trittler: Graphik französischer Meister / Schames: Rasmussen, Werner und Photographien aus dem Atelier Heß

Isaac Israëls Hinter der Kulisse
Aus der Isaac Israëls-Ausstellung in »Asti«, Amsterdam

Im Kunstverein zeigt Kubin Zeichnungen und Lithographien aus früherer Zeit: stimmungsstarke Landschaften und chronikhafte Blätter mit heimlicher Romantik, außerdem neue Aquarelle, in denen er nach strengerer, kompositioneller Fügung im Sinne der alten Meister sucht. Naive und derbe Wirkungen sind erzielt, doch die Unmittelbarkeit geht um einer als eklektisch empfundenen Stilgebärde willen verloren.
Renée Sintenis: Kraft, Zartheit und Instinkt für die Reize des Materials in jeder Arbeit, in dem großen knabenhaften Terrakottakopf ihres Selbstporträts, in den kleinen Tierplastiken und den Einzelgestalten der Läufer, Ringer, Boxer. Das Wesentliche ist lebendig erfaßt, in den winzigen Bronzestatuetten drolliges, naturhaftes Dasein reizvoll eingefangen.
Gesser, ein Frankfurter, beherrscht die technischen graphischen Mittel, gibt Natureindrücken ornamentalen Rhythmus.
Trittler: eine intime Schau moderner, französischer Graphik. Pissarro repräsentiert die Etappen seiner Entwicklung: eine Radierung mit ährenlesenden, schweren Bäuerinnen, ganz im gläubig naturhaften und zugleich pathetischen Sinne Millets und ein Aquarell »Maisonettes« in winzigem Format, beige Häuser vor fahlem Himmel mit ein bißchen Rot und ein bißchen Blau auf den Dächern und doch ganz süße Freude an Helligkeit und Farbe à la Cézanne. Erdnahe ist auch Vlaminck in seiner Landschaft »L'Oise à Cergy«, die von schwerer Pracht erfüllt ist. Darüber hängt Picassos »Repas frugal«, einst in seinem rechteckigen, kantigen Aufbau der Auftakt zur Neugotik der expressionistischen Zeit und in seinem melancholischen Sensualismus gemeinsam mit anderen Werken Picassos eine ganze Generation (siehe Hofer und seine Jünger) beeinflussend. Noch heute voll Anziehung wie auch das alte »Gastmahl bei Herodes«.
Eine Seltenheit in Deutschland eine Radierung Maillols! Ein stehender, üppiger Mädchenkörper mit geöffnetem, langem, wallendem Haar. Neo-Cinquocento.
Zehn Lithos von Matisse: Bewegungsstudien sitzender Tänzerinnen. Die Körperformen ornamental zusammengefaßt. Von sicherem Sinn für dekorative Wirkung.
Das Aquarell »Dans les Dunes« von Forain mit seinem mattzarten Graugrün der sanften Fläche voll innigem Zauber.
Eine einzige Zeichnung in der ganzen Schau! Zwei Tänzerinnen von Degas! Wie der starke Kontur die Körper umreißt, Formen gestaltet und zu-

Wasmann — Aus dem Kunstsalon Kronau, Bolzano — Alpenlandschaft

gleich mit dem Volumen der Figuren die Tiefe des Raumes packt, ist in seiner Einfachheit meisterhaft.

Schames: Peter Rasmussen (Frankfurt): Studien einer spanischen Reise, darunter ein vornehmes Stilleben mit Goldfischen. Von R. M. Werner (Frankfurt) einige formsichere, plastische Figuren. Die Wände des ersten Raumes interessant belebt durch künstlerische Photos aus dem bekannten Frankfurter Atelier von Ninni und Carry Heß: eine Skala von Männern und Frauen, prominenten und mondainen, Europäern und Ostasiaten, heiteren und ernsten Naturen, schönen und merkwürdigen. Das feine, gescheite Antlitz von Liebermann der älteste Beitrag zu dieser Schau des »Gesichts von Heute«. Sascha Schwabacher

HANNOVER

Die Frühjahrsausstellung des Kunstvereins belehrt über die erfreuliche Tatsache, daß man mit vollem Erfolge daran gearbeitet hat, das seit einigen Jahren erreichte Niveau der Ausstellungen zu halten, ja daß es gelungen ist, es in mancher Hinsicht noch beträchtlich zu heben. Die Hannoverschen Künstler treten im Rahmen der Ausstellung noch mehr als sonst zurück, womit nicht gesagt werden soll, daß Hannover keine beachtlichen Künstler aufzuweisen hätte. Es befinden sich im Gegenteil, wie an dieser Stelle schon öfters betont wurde, einige unter ihnen, die vielleicht doch mehr Beachtung verdienten, als ihnen im Augenblick gezollt wird. Wie dem auch sei, die Ausstellung bekommt dadurch und durch das Auftreten geschlossener Künstlergruppen anderer deutscher Städte, wie Berlin, Dresden, München, Düsseldorf, Köln, Frankfurt a. M. u. a., den Charakter einer gesamtdeutschen Angelegenheit. Von besonderem Interesse sind außerdem die schweizer Maler und Bildhauer, die in stattlicher Zahl vertreten, das Bild abrunden und erweitern.

Die Kestner-Gesellschaft veranstaltete, allerdings etwas post festum, eine eindrucksvolle Rohlfs-Ausstellung zum 80. Geburtstage des Künstlers. In den nächsten Wochen wird sie das graphische Werk Alfred Kubins zeigen. In ihrer Leitung ist eine Veränderung eingetreten. Hanns Krenz, der langjährige, rührige, geschäftliche Leiter ist ausgeschieden. An seine Stelle trat Dr. Justus Bier, Nürnberg, der neben der geschäftlichen Leitung nun auch wieder für die künstlerischen Veranstaltungen verantwortlich sein wird, für die seither der Direktor der Kunstsammlungen des Provinzial-Museums Hannover, Prof. A. Dorner, zeichnete, dessen Überlastung ihm nicht mehr erlaubte, die künstlerische Leitung der Kestner-Gesellschaft weiterzuführen.

Im Provinzial-Museum wurde die Galerie Hannoverscher Künstler eröffnet. War ursprünglich geplant, in entwicklungsgeschichtlicher Aufstellung die Hannoversche Kunst vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart vorzuführen, so mußte diese Absicht leider aus Raummangel aufgegeben werden. Der älteren Kunst konnte deshalb nur ein Saal eingeräumt werden, in dem augenblicklich Arbeiten Johann Heinr. Rambergs ausgestellt sind.

Camille Pissarro — Ernte
Ausgestellt im Orangerie-Museum, Paris — Sammlung Eugène Blot

Jedoch sollen in Zukunft in diesem Raume die älteren Künstler in länger ausgedehnten Ausstellungen zu Worte kommen. Von den noch verbleibenden vier Sälen haben drei die lebenden Maler Hannovers aufgenommen, im vierten fanden die Bildhauer ihren Platz. St.

PARISER AUSSTELLUNG

Camille Pissarro im Orangerie-Museum

In der losen Gruppe der Impressionisten gewinnt langsam aber sicher Camille Pissarro an Geltung. Eben haben Claude Roger-Marx seinen Radierungen und Charles Kunstler seinen Bildern, jeder ein Büchlein (Nouvelle Revue Française und Crès Verlag) gewidmet. 1928 hatte Durand-Ruel eine große Ausstellung veranstaltet, die für manche eine Entdeckung war. Und diesmal hat offiziell das Orangerie-Museum, das schon Monets »Nymphéas« birgt, mit einer neuen Ausstellung den hundertsten Geburtstag des 1903 verstorbenen Meisters gefeiert. Ungefähr 150 Ölgemälde, 50 Tusch-, Wasserfarben- und Pastellbilder, das ganze »Oeuvre« des Radierers erlauben ein vollständiges Bild von seiner Entwicklung zu gewinnen.

Die Frage, warum Pissarro so lange ein bißchen im Schatten der fünf Großen: Manet, Monet, Renoir, Corot und Cézanne verschwunden ist, läßt sich vielleicht am besten dadurch beantworten, daß er kein Systematiker und kein Sucher war. Seinen Freunden hat er ganz einfach öfters ihre Malweise entlehnt, weil es ihm Spaß machte, als geborener Maler, die Erfahrungen der anderen zu verwerten. Deswegen hat man falscherweise den Eindruck gewonnen, er sei ein Nachahmer. Sein Gebiet, im Grunde nicht so umfangreich wie dasjenige der schon genannten, gehörte ihm doch unbestreitbar. Seine Eigenheit liegt in seiner Haltung der Natur gegenüber. Er blickt nach ihr mit der Unbefangenheit, mit der »Bonhomie« des »Vaters« Corot, dessen Ratschläge er erhielt und nie vergaß. Diese schöne Besonderheit behält er fortwährend, ob er gegen 1863 dunkel malt, ob er 1871 mit Monet London entdeckt, ob er etlichemal Cézannes Einfluß annimmt, oder ob er sich schließlich durch den Pointillismus der Jüngeren verführen läßt. Trotzdem bleibt Pissarro derjenige, der mit seiner ganzen kristallklaren Seele der einfachen Wirklichkeit anhängt. So vergißt er nie, wie Manet, die Architektur einer Landschaft zu betonen. Das Licht ist ihm nie das einzige und letzte Ziel. Er ist ganz ohne Pose, ohne Überhebung: »Sie werfen mir alle Millet an den Kopf, sagte er. Doch war Millet biblisch. Als Hebräer glaube ich, daß ich es wenig bin.«

Die persönlichsten seiner Schöpfungen sind, meiner Ansicht nach, seine Pastell- und Tuschbilder. Was für eine Freude atmen sie mit ihren lichten Farben, mit ihren abgerundeten, vereinfachten Maßen aus. Pissarro war der einzige, der mit Geschick gar nicht stilisierte Bauernszenen auf Fächer malen konnte. Ist das nicht an sich schon ein Programm? P. C.

Correggio Studie für einen Engel in den Kuppelfresken des Doms zu Padua
Aus der Versteigerung bei C. G. Boerner, Leipzig, am 6. bis 10. Mai

KUNST-LITERATUR

RICHARD WILHELM: GESCHICHTE DER CHINESISCHEN KULTUR. Mit einer farbigen und 33 schwarzen Tafeln. Verlag F. Bruckmann A. G. München.

Diese ausgezeichnete Darstellung aus der Feder eines der besten Kenner Altchinas beleuchtet einleitend die Quellen der chinesischen Geschichtsschreibung, berichtet dann über Urzeit und altes Reich, um bei Seite 159 die Schilderung des chinesischen Mittelalters aufzunehmen, die bei Seite 243 schließt. Auf weiteren dreißig Seiten wird die neuere Zeit, beginnend mit der Dynastie der Sung (968—1279), endigend mit der Dynastie Ts'ing (1644—1911), vielleicht ein wenig zu cursorisch behandelt.

Diesem äußeren Maßstab entspricht die doppelte Akzentuierung der Arbeit. Einmal liegt die auf der Ur- und sogenannten Feudalzeit Chinas (altes Reich), dann auf dem »Mittelalter«, das mit der Tsin-Monarchie beginnt und mit der T'ang-Dynastie (906) endet. Wilhelm sagt selbst, daß »die Ausführlichkeit der Behandlung der einzelnen Partien im geraden Verhältnis zu ihrer kulturellen Bedeutung stehen soll«. Und für ihn liegt der Schwerpunkt der Geschichte dieses Landes weit vor dem ersten Auftreten des Europäers in China, der auch diesem Lande kein Glück gebracht hat. Diese grundsätzliche Einstellung des Verfassers aber zu seinem Thema hebt das Buch von vornherein aus der bisherigen Literatur heraus und gibt ihm seine eminente Bedeutung, da sie zugleich auch unser künstlerisches Gewissen berührt und alles bestätigt, was wir vielleicht vorher schon intuitiv erfühlt hatten. Aber es geht hier überhaupt nicht um Historiographie im überlieferten Sinne, sondern um Schaubarmachung von innen heraus. Es handelt sich bei Wilhelm um ein universales Begreifen und Verdeutlichen aller treibenden Kräfte, die die Kultur Altchinas bestimmt haben. Und schon deshalb verschließt dies Buch eine Leistung, die noch kein Zweiter versucht hat. Jeder aber, der sich — von welcher Seite auch immer — diesem Lande nähert, kann Wilhelms Werk nicht missen.

Biermann

WERNER GRÄFF: INNENRÄUME. Herausgegeben im Auftrag des Deutschen Werkbunds. Akademischer Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co., Stuttgart 1928.

Im Auftrag des Deutschen Werkbundes gab Werner Gräff unter Zugrundelegung der Stuttgarter Werkbundausstellung 1927 ein ausgezeichnetes Buch »Innenräume« heraus, das viel zu wenig bekannt wurde. Denn im Gegensatz zu den komplett entworfenen Künstler-Interieurs, wie sie in den Zeitschriften immer noch verbreitet werden, ist das Schwergewicht auf die Typenmöbel verlegt, die jeder einzeln sich anschaffen kann. Besonders erfrischend wirkt unter den Beiträgen ein Aufsatz Mart Stams: »Fort mit den Möbel-Künstlern«. Man wünschte das Buch in der Hand eines jeden, der sich neu einzurichten gedenkt, denn die schlimmsten Feinde für eine organisch sich entwickelnde Wohnkultur sind die komplett eingerichteten Zimmer, die schweren Buffets, die dreiteiligen Schlafzimmerschränke mit unmöglich gro-

ßem Volumen, die einen sinngemäßen Wohnraum meistens durch ihr Gewicht völlig zerstören.

Giedion

FRITZ STAHL: HONORÉ DAUMIER. Mit 72 Abbildungen von Lithographien, Holzschnitten, Tuschzeichnungen. Berlin 1930. Rudolf Mosse Buchverlag.

Über Daumier ist an dieser Stelle kaum zu sprechen, obwohl Fritz Stahl den Akzent zum erstenmal wirklich richtig setzt und damit bewußt Kritik an der bisherigen Daumier-Literatur übt. Dieser Pair unter seinesgleichen — den Zeitgenossen nur als Zeichner für Witzblätter bekannt — ist einer der wenigen Künstler seines Säkulums, die Ewiges ausgesprochen und in michelangeleske Form gebunden haben. Ankläger und Wahrheitsfanatiker in einem, ein Menschheitsapostel von höchsten Graden, der unvergängliche Symbole erfand. Stahls hinterlassenes Werk kommt zur rechten Stunde. Er hat den seherischen Blick für das Weltganze, darinnen Daumiers Kunst als großartiges Bekenntnis besteht. Die Wahl gerade dieses Themas verleiht dem Autor weit über den Tod hinaus höchste Reputation im Sinne echter Menschlichkeit. Er beweist bildlich durch klug und schlagkräftig ausgewählte Blätter aus einem unendlichen Oeuvre, wie sehr dieser Daumier gerade sein Daumier sein muß und gibt damit der historischen Erscheinung die fesselnde Transparenz für unsere Zeit und alle Epochen, die nach uns kommen. Ein Buch also, das nicht eindringlich genug den Kunstfreunden unserer Zeit empfohlen werden kann.

Biermann

MAECENAS. II. Aufl. 1930. Dr. Joachim Stern Verlag, Berlin.

Anfang dieses Jahres erschien die zweite Auflage dieses grundlegenden, großzügigen und für den Sammler, Kunsthändler und für alle Berufe, die mit Kunst in irgendeinem Zusammenhang stehen, unentbehrlichen Handbuchs. Nicht mehr wie bisher in einem Bande, sondern in drei Teilen: Der erste umfaßt die Länder Zentral-, Ost- und Nordeuropas, der zweite die romanischen Länder, Südamerika und den Orient, der dritte schließlich die englisch sprechenden Länder. Eine Arbeit ist hier geleistet worden, die man nur restlos anerkennen kann. Mit erstaunlicher Genauigkeit sind die Adressen aller Kunsthändler, aller öffentlichen und privaten Kunstsammlungen vereinigt worden, sowie die aller Sammler unter Angabe des besonderen Interessengebiets. Die neue Auflage ist vollkommen zuverlässig und dürfte das gesamte nur irgend greifbare Material enthalten; alle seit der letzten Auflage notwendig gewordenen Streichungen, Ergänzungen und Verbesserungen wurden durchgeführt. Mit diesem Band erweist sich der Maecenas aufs neue als das Kunstadreßbuch der Gegenwart.

Klinkhardt

Florentiner Meister des Quattrocento — Gewandstudien

Aus der Versteigerung bei C. G. Boerner, Leipzig, am 6. bis 10. Mai

SAMMLER UND MARKT

DIE FIGDOR-VERSTEIGERUNGEN

Nach langen Kämpfen ist nunmehr eine Klärung über das weitere Schicksal der Sammlung Dr. Albert Figdor erfolgt. Bereits in diesem Jahre wird in zwei großen Versteigerungen in Wien und Berlin — vielleicht den grandiosesten unseres Jahrhunderts — ein Teil der nach der Auseinandersetzung mit dem österreichischen Staate den Besitzern verbliebenen 4500 Objekten auf den Markt gebracht werden. Vom 11. bis 13. Juni werden sich in Wien Sammler und Kunsthändler aus aller Welt einfinden, um der Versteigerung des ersten Teiles beizuwohnen. Berlin dagegen wird Anfang September der Schauplatz des Ausgebotes einer zweiten Abteilung sein. Die Leitung beider Auktionen liegt in den Händen der Firmen Paul Cassirer, Berlin, und Artaria und Glückselig, Wien.

In der ersten Versteigerung werden die Bildteppiche und Tapisserien des Mittelalters, die Samte und Seidenstoffe des 14. bis 18. Jahrhunderts, die Stickereien und Spitzen, die orientalischen Teppiche ausgeboten werden. Ihnen schließen sich Sammlungsgruppen metallischer Gegenstände, wie Blei- und Zinnarbeiten des Mittelalters und der Renaissance, Gold- und Silberschmiedearbeiten, Kupfer- und Bronzegeräte an, ferner Möbel des Mittelalters und der Renaissance aus Deutschland, Frankreich, Italien und Spanien.

Die Berliner Herbstversteigerung umfaßt die Gemälde, darunter Arbeiten von Giovanni di Paolo, Hieronymus Bosch, Bernhard Strigel, dem Meister der Magdalenenlegende, Rueland Frueauf, außerdem deutsche, italienische und französische Skulpturen aus Holz, Stein und Terrakotta, u. a. Werke von Andrea Riccio, Andrea del Verrocchio, Desiderio da Settignano, Adolph Daucher, Hans Schwarz, ferner Bronzegerät von der romanischen Zeit bis zur Renaissance, Kästchen aus Holz und Metall.

Ein Vorprospekt orientiert kurz über den Inhalt der beiden ersten Versteigerungen. Die Kataloge, die in vier Bänden unter Leitung von Otto von Falke erscheinen werden, befinden sich im Druck und werden wahrscheinlich für beide Versteigerungen zusammen in einigen Wochen ausgegeben werden. Die Gemälde werden von M. J. Friedländer, die italienischen Bildwerke und Bronzegeräte von Leo Planiscig, die deutschen Bildwerke von Theodor Demmler, die Möbel von August Schestag, die übrigen Abteilungen von Falke selbst bearbeitet.

Der Verkauf aller weiteren Sammlungsgruppen, wie der Elfenbeine, Majoliken, der keramischen Arbeiten der Gotik und Renaissance, der Leder- und Emailarbeiten, der figürlichen Bronzen und Bronzeplaketten wird erst später erfolgen.

In den folgenden Heften werden Sammlungsgruppen und bedeutende Einzelobjekte der berühmten Kollektion ausführlich besprochen werden. S.

Deutsch, 15. Jahrh. Messingbecken

Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor, erster Teil, in Wien, am 11.—13. Juni

VERSTEIGERUNG EINER BEKANNTEN WIENER SAMMLUNG

Alte Handzeichnungen, Miniaturen, Gemälde und Skulpturen

Wiederum kommt eine kostbare Wiener Kunstsammlung zum Verkauf, deren Name zwar nicht genannt wird, deren Besitzer aber den eingeweihten Kreisen seit dem Krieg als einer der feinsten Sammler besonders kostbarer Handzeichnungen bekannt ist. Die Firmen C. G. Boerner in Leipzig, Paul Graupe und Hermann Ball in Berlin vereinigten sich zu dieser Versteigerung insofern, als C. G. Boerner und Paul Graupe zusammen die Zeichnungen und Paul Graupe und Hermann Ball zusammen die Bilder, Miniaturen und Skulpturen versteigern. Die Versteigerung findet Mitte Mai bei Paul Graupe in Berlin statt.

Unter den Bildern ist zu nennen ein prachtvolles »Triptychon« von Joos van Cleve, eine »Versammlung von Heiligen« von Springinklee, ein herrliches »Jüngstes Gericht« vom Meister des Marienlebens; unter den Skulpturen eine französische »Alabaster-Madonna« des 14. Jahrhunderts, ein feiner deutscher »Heiliger Sebastian« des 15. Jahrhunderts, ein französischer »Christus« des 13. Jahrhunderts. Das schönste Stück der Miniaturensammlung ist ein »Hieronymus« des Cosimo Tura aus der Sammlung von Beckerath. Unter einer kleinen Sammlung von italienischen Plaketten sind vier schöne Stücke des Pisanello zu nennen.

Die Handzeichnungssammlung, der das ganz besondere Interesse des Sammlers galt, umfaßt zwar nur 160 Nummern, darunter aber Kostbarkeiten

allerersten Ranges. Unter den frühen Italienern ist das Hauptstück ein großer männlicher Kopf auf rotem Grund von Ghirlandajo, ein herrliches großes Doppelblatt von Filippino Lippi, eine Heiligenfigur von Perugino, ein »Heiliger Hieronymus« von Pinturicchio, alles bekannte Blätter aus berühmten Sammlungen. Das kostbarste Blatt dieser Abteilung ist aber ein Original Raffaels, eine frühe Silberstiftzeichnung auf rotem Grund, die mehrfach publiziert worden ist.

Unter den frühen deutschen Zeichnungen findet sich ein wundervoller Mönchskopf von Holbein d. Ä., zwei Blätter von Huber, eine frühe Landschaftszeichnung von Cranach, eine Federzeichnung, vielleicht Selbstporträt, von Urs Graf, eine Landschaft von Manuel Deutsch, eine Heilige vom Meister des Katharinenrads, eine »Anbetung« von Schäufelein u. v. a. Unter den anonymen Blättern ist besonders interessant ein großer doppelseitiger Scheibenriß des 15. Jahrhunderts, unter den Niederländern das kostbarste Blatt eine dem Jan van Eyk nahestehende Apostelfigur, eine doppelseitige Zeichnung aus dem Kreise des Jan van der Goes. Ferner eine prachtvolle Zeichnung des älteren Breughels und ein herrliches Rembrandt-Blatt, dazu viele feine Niederländer des 17. Jahrhunderts. — Die reich illustrierten beiden Kataloge erscheinen Anfang April. K.

Ulm, 16. Jahrh. Eule. Silber, teilweise vergoldet
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor, erster Teil, in Wien am 11.—13. Juni

HOLLÄNDISCHE VERSTEIGERUNGEN

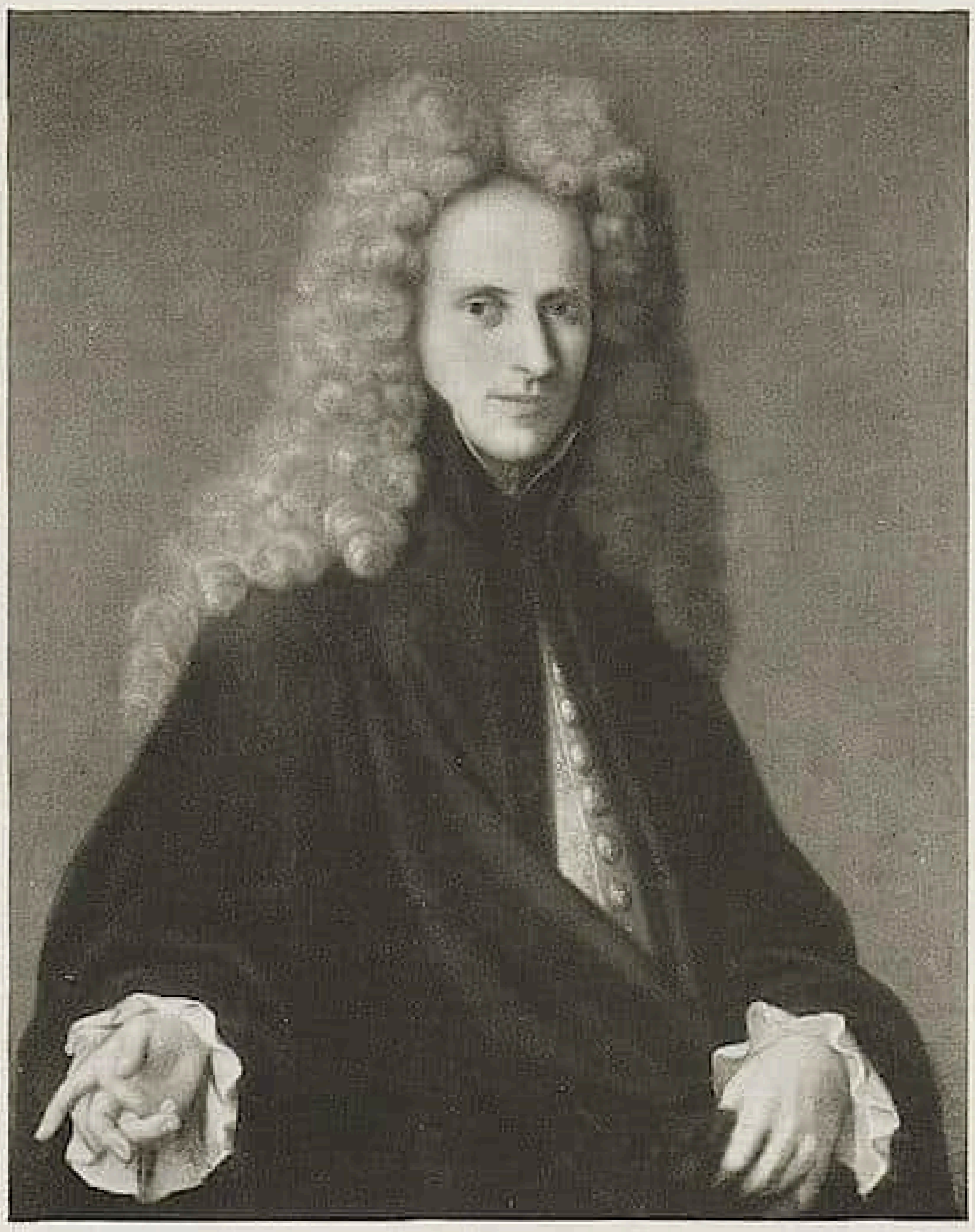
Die Frühjahrssaison wird am 8. April von Mensing & Sohn in Amsterdam mit einer Reihe Versteigerungen eröffnet, von denen die der Waffensammlung Wenzel Koehler aus Dortmund besonderes Interesse verdient; darunter: ein kompletter Feldharnisch, Nürnberger Arbeit von 1530—1540, noch mit dem alten Riemenzeug; eine große Auswahl von Helmen, u. a. ein mährischer Topfhelm, einzig in Art und Erhaltung, genau wie das bei Meyrick (Tafel XI) abgebildete Stück; ein Schaller von 1460 und zahlreiche, zum Teil reich geätzte Beispiele aus dem 16. Jahrhundert; ferner Schwerter und Prunkdegen, Dolche, Pulverhörner und last not least Gewehre und Armbrüste, zum Teil mit sehr reizvollen gravierten Jagdszenen.

Dann gelangt zur Versteigerung die Sammlung alter und neuer Gemälde des Dr. J. Hastog aus Utrecht, mit Arbeiten von van Goyen, u. a. frühe Werke (eins 1634 datiert), von van der Neer eine Sonnenuntergangs-Landschaft, von P. Bril eine phantastische Meeresbucht mit einem akkurat wiedergegebenen Dreimaster aus dem Ende des 16. Jahrhunderts und ein sehr interessantes, kleines, frühholländisches Bild, von einem Haarlemer Meister um 1480, Christus vor Pilatus, in dessen gewichtslosen Figuren (mit den langen Nasen) sich auch der Einfluß von H. Bosch bemerkbar macht; im Hintergrund ist das alte, zinnengeschmückte Haarlemer Rathaus abgebildet.

Der Rest der Verkaufsmasse wird gebildet von der Sammlung moderner holländischer Gemälde der Sammlung Pynappel und der Sammlung des holländischen Malers Albert Neuhuys, die jahrelang im Städtischen Museum in Amsterdam ausgestellt waren, darunter neben Gemälden der Brüder Maris (auch ein Mädchenkopf des Matthys Maris), von Manon und Mesdag verschiedene schöne Werke von Albert Neuhuys selbst. M. D. H.

MÜNCHEN

Bei Hugo Helbing findet am 12. April die Versteigerung von Ölgemälden neuerer Meister des 19. und 20. Jahrhunderts aus vorwiegend süddeutschem Besitz statt. Dieselbe umfaßt die namhaftesten Künstler der deutschen und insbesondere Münchener Schule. Es sind zu nennen: Albr. Adam, H. Baisch, F. v. Defregger, Wilh. v. Diez, F. A. v. Kaulbach, A. Lier, G. v. Max, Leo Putz, A. Rasmussen, Schuch, M. Slevogt, C. Spitzweg, F. Stuck, H. Thoma, F. v. Uhde u. a. m.



Pietro Longhi Bildnis eines Mannes
Versteigerung der Sammlung Birger-Svenonius, Stockholm, bei A. Wertheim, Berlin, am 30. April

Nach längerer Zeit bringt die Galerie Hugo Helbing, München, am 8. Mai 1930, wieder eine wichtige Porzellanauktion, bestehend aus dem Nachlaß Dr. Karl Lanz, Mannheim, und einer Sammlung aus Schweizer Privatbesitz. Diese beiden Kollektionen, Geschirre und Plastiken umfassend, sind nach Wahl der Modelle, Bemalung und Erhaltung besonders geschmackvoll zusammengestellt, sie enthalten nicht nur besonders schöne und gesuchte, sondern auch ganz seltene Modelle. Unter der Meißener Plastik steht an erster Stelle die Gruppe »Quacksalber und Harlekin«, die in gleicher Ausformung wohl kein zweites Mal existiert. Von anderen frühen Kändlermodellen sei nur der reizende Bologneserhund, der vorzüglich staffierte »Indiskrete Harlekin« und die Folge der vier Weltteile in der großen Ausformung, in fein aufeinander abgestimmter Bemalung erwähnt. Zu den Geschirren leitet das Lavendelgefäß und die Tasse aus dem Schwanenservice über. Brillant im Dekor sind vier Koppchen und ein Plateau mit Hafenszene, auch eine Tasse mit eisenrotem Fond ist erwähnenswert, alles um 1740, dann ein etwas späteres Tête-à-tête mit Bergmannsszenen. Ein ungewöhnliches Stück ist der Hausmalerkrug von Mayer-Preßnitz in Silbermontierung. Aus der Fuldaer Manufaktur gingen die Figuren des Türkenpaares hervor, die einst begehrte Stücke der Sammlung Darmstädter waren. Von den drei großen süddeutschen Fabriken überwiegt der Zahl nach Frankenthal. Die berühmten Modellmeister Lanz, Johann Friedrich Lück, Karl Gottlieb Lück (der ganz seltene »Piquer zu Pferde«) sind vertreten; besonders geschmackvoll ist das Kaffee- und Teeservice mit Stoffmuster um 1765 und der dreiteilige Vasensatz mit den virtuos gemalten »deutschen« Blumen aus der Hannong-Periode. Bustellis einzigartige Kunst spricht aus den drei weißen Nymphenburger Komödienfiguren ebenso stark wie aus der farbigen Gruppe des gestörten Schläfers. Höchst ist nur mit seiner dritten Periode, der die Kinderfiguren und Gruppen Melchiors angehören, vertreten. Ergänzt werden diese Bestände durch eine Bibliothek, die viele bedeutende Werke der keramischen Literatur, zum Teil in numerierten Exemplaren, umfaßt.

Daran anschließend gelangt eine kleine Kollektion aus Münchner Privatbesitz zur Versteigerung, welche außer hübschen, meist toskanischen Renaissancemöbeln drei bedeutende Bilder enthält: Das Porträt eines Edelmannes von Bronzino, ein Herrenporträt des Salviati, ursprünglich in der Sammlung Dolphus, und eine hl. Familie von Zaganelli.

Der mit 18 Lichtdrucktafeln ausgestattete Katalog erscheint Anfang April. K.

NEW YORK

Die American-Anderson Galleries künden für den April, vom 10.—19. die Versteigerung der Sammlung Havemeyer, New York, an. Dieselbe umfaßt alle Kunstwerke, die das verstorbene Ehepaar Havemeyer bzw. dessen Erben nicht dem Metropolitan Museum als Vermächtnis gestiftet haben. Es finden sich darunter zahlreiche persische, japanische und chinesische Kunstgegenstände der verschiedensten Art, nicht weniger als tausend Nummern japanischer Werke und mehr als hundert chinesische Teppiche; ferner altgriechisches und römisches Glas; sodann 119 Gemälde berühmter Meister, wie z. B. des Francia, El Greco (St. Petrus), Goya (»La Maitresse de Goya«, 1799), Juan Carreno de Miranda, David (Bildnis eines jungen Mädchens in weißem Kleid), Delacroix, Courbet (zehn Gemälde) und Cézanne. Auch mehrere musikalische Instrumente, darunter eine Stradivarius-Geige, werden zur Versteigerung gelangen. Man bereitet eine Reihe sorgfältig bearbeiteter und reich illustrierter Kataloge für diese Auktionstage vor. F.

LONDON

In der Auktion, die am 14. März bei Christie's stattfand, erreichte das Porträt des Generalmajors Charles Reynolds von Sir Henry Raeburn 3832 Guineas (Asscher und Welker). Ein kleines Männerbildnis von Rembrandt ging mit 1365 Guineas weg. 630 Guineas bezahlte Asscher und Welker für ein großes, in den Farben etwas stumpfes

G. B. Tiepolo — Bildnis eines Herrn mit Turban
Versteigerung der Sammlung Birger-Svenonius, Stockholm, bei A. Wertheim, Berlin, am 30. April

Landschaftsbild von Jakob Ruysdael, während von demselben Meister ein Blick in einen Waldpark mit Fontäne und prachtvoll beleuchtetem Himmel darüber von Dr. Benedict für 525 Guineas erworben wurde. Dr. Benedict ersteigerte auch für 504 Guineas ein feines Damenporträt Adrian Isenbrants. h. r.

★

ANKAUF DES GERMANISCHEN MUSEUMS

Das im vorigen Heft reproduzierte Bildnis eines Künstlers von Antoine Pesne, das zu den schönsten Gemälden der von den Galerien van Diemen und Dr. Benedict veranstalteten Ausstellung von Bildnissen deutscher Künstler des Barock gehörte, ist vom Germanischen Museum in Nürnberg angekauft worden. Dadurch hat die erst in den letzten Jahren ausgebaute Abteilung deutscher Barockmalerei eine bedeutende Bereicherung erfahren. s

BERLIN

Im ehemaligen Kunstgewerbemuseum in Berlin ist anläßlich des 100. Geburtstages von Oscar Pletsch eine Ausstellung seiner Handzeichnungen und Radierungen veranstaltet worden, die zum größten Teil aus dem Besitz des Malers Dorgerloh stammen. Pletsch zeigt sich hier als liebenswürdiger und seinem großen Zeitgenossen Ludwig Richter keineswegs unterlegener Illustrator bürgerlicher Lebensauffassung. K.

AUSSTELLUNG MODERNER BILDWIRKEREIEN IN BERLIN

Die von Dr. Grote in Dessau zusammengestellte, zuletzt im Grassimuseum in Leipzig gezeigte Ausstellung moderner Bildwirkereien kommt jetzt auch nach Berlin. Die Ausstellung umfaßt Einzelstücke von Bildwirkereien der letzten Jahre aus Deutschland, Frankreich und der Schweiz. Darunter befinden sich Arbeiten von Johanna Schütz-Wolff, Schmidt-Rottluff, E. L. Kirchner, Chr. Rohlfs, Fernand Léger und Hans Arp. Die Ausstellung wird am 12. April im Lichthof des ehem. Kunstgewerbemuseums, Prinz-Albrecht-Str. 7, eröffnet und dauert ca. 2—3 Wochen.

EINE NEUE BERLINER KUNSTHANDLUNG

Die bekannte Pariser Kunsthandlung Arnold Seligmann & Co. hat in der Bellevuestr. 5, wie

Schongauer Johannes der Täufer (B. 54)
Aus der Versteigerung zweier ausländischer Sammlungen durch Hollstein & Puppel, Berlin am 29. und 30. April

wir bereits im vorigen Heft melden konnten, eine Filiale eröffnet. In Zukunft werden ihre geschmackvollen Räume zu den schönsten Berliner Kunstsalons zu zählen haben, machen doch alte französische Boiserien und Wandteppiche einen beträchtlichen Teil ihres Schmuckes aus. Ein Novum bilden die zart weißlich-gelb gestrichenen Wände, die einen Beweis dafür liefern, daß es auch ohne Bespannung der Wände mit schweren Velours geht.

Eine Spezialität des Hauses ist die französische Möbelkunst des 18. Jahrhunderts. Bereits vor zwei Jahren hatte man Gelegenheit, eine Anzahl Stücke aus dem Besitz dieses Hauses anläßlich einer Ausstellung bei Herrmann Gerson in Berlin zu sehen. Kommoden und Sitzmöbel vom Louis XIV. bis zum Louis XVI. machen hier den Hauptteil aus, teilweise in signierten Arbeiten berühmter Ebenisten. Besondere Beachtung verdienen zwei Régencekommoden, einige Sessel mit Pointbezügen des Louis XIV. und Louis XV. und eine Garnitur mit Aubussonbezügen. Nicht vergessen seien auch einige französische und italienische Möbel der Renaissance. Unter den Wandteppichen befindet sich eine um 1520 entstandene Folge von fünf flämischen Arbeiten mit Jagdszenen von außerordentlich farbiger Frische, ferner ein französischer Gobelin der Renaissance mit einer Darstellung aus der Jakobslegende und eine von Deshaye in der Pariser Gobelinmanufaktur gefertigte Darstellung des »Fureur d'Achille«. Als drittes Gebiet, das von Seligmann besonders gepflegt wird, ist die Plastik zu nennen. Wir finden unter den ausgestellten Skulpturen so ausgezeichnete Stücke wie eine mythologische Figur von Orcagna, die einst die Florentiner Domfassade geschmückt hat; zwei Reliefs mit Engelsköpfen von Rossellino, die offenbar zu einem Friese gehörten, von dem sich weitere Stücke im Metropolitan Museum in New York und im Museum zu Mineapolis befinden; eine Madonna mit dem Johannesknaben von Sansovino; eine Darstellung Johannes des Täufers in ganzer Figur von seinem Schüler Alessandro Vittoria, die als Gipsmodell zu der ausgeführten Statue am Hauptportal von S. Zaccaria in Venedig anzusprechen ist; einen Türklopfer in Bronze von Giovanni da Bologna; ferner einige deutsche und burgundische Figuren der Spätgotik. Einige französische, deutsche und schweizerische Glasfenster des 14. bis 16. Jahrhunderts, eine Reihe mittelalterlicher Miniaturen und Elfenbeine und kunstgewerbliche Arbeiten aller Art gehören gleichfalls zu den Interessensgebieten des Hauses. S.

Meckenem Apostel Thomas und Jacobus d. J.
Aus der Versteigerung zweier ausländischer Sammlungen durch Hollstein & Puppel, Berlin am 29. und 30. April

Hans Muelich. Frauenbildnis

Monogrammiert und datiert 1541

Aus dem Besitze der Galerien P. de Boer, Amsterdam und Hans Bammann, Düsseldorf

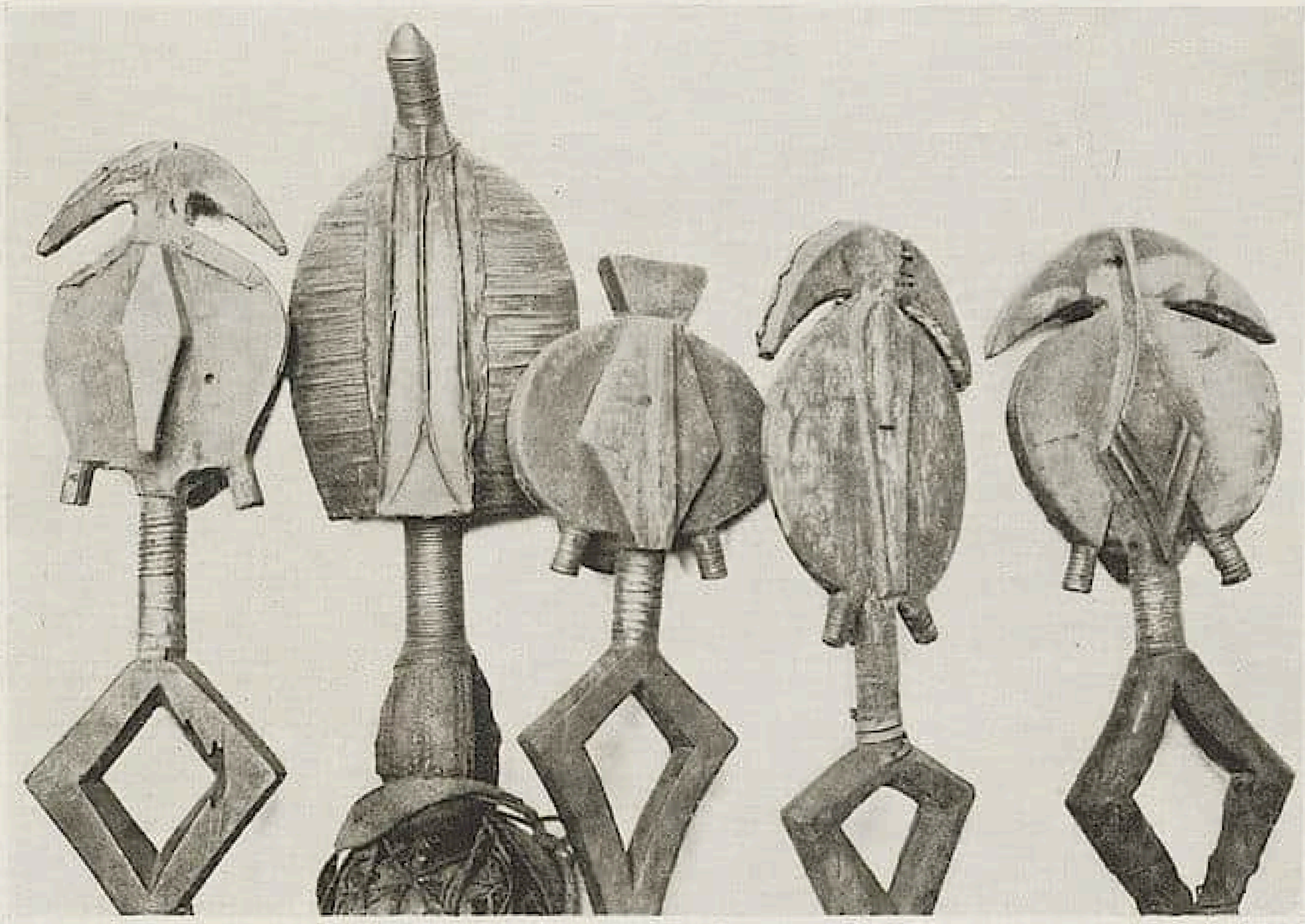
EIN FRAUENBILDNIS DES HANS MÜLICH

VON ALFRED SCHARF

In die Zeit zwischen die Entstehung des Bildnisses des Münchner Stadtkämmerers und späteren Bürgermeisters Andreas Ligsalz im Jahre 1540 und des seiner Gattin 1542 (München, Alte Pinakothek) fällt eine Reise Mülichs nach Italien, die ihn am 31. Oktober 1541 in Rom zum Zeugen eines künstlerischen Ereignisses von höchster Bedeutung, der Enthüllung des Jüngsten Gerichtes Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle machte. So sehr der Eindruck, den das gigantische Werk auf ihn ausübte, in seinen figürlichen Kompositionen zu spüren ist, so wenig hat der römische Aufenthalt seinen Bildnisstil zu beeinflussen vermocht. Zwischen den beiden Ligsalzbildnissen ist stilistisch, abgesehen von Einzelheiten motivischer Art wie dem umgeschlagenen Vorhang und koloristischen Effekten wie den gelben Lichtern und tiefen braunen Schatten, kein bemerkenswerter Unterschied. Dieser Eindruck wird bestätigt durch das hier reproduzierte Frauenbildnis, das im Jahre seiner Italienreise entstanden ist, wie die inschriftliche Bezeichnung aufweist. Es ist das einzige Werk Mülichs, das wir aus dem Jahre 1541 kennen. Wegen seiner engen Beziehung zum Bildnis der Gattin des Andreas Ligsalz wird es nach seiner Italienreise in München entstanden sein, das heißt kurz vor Jahresende, da der Künstler Ende Oktober und wohl noch in den ersten Novembertagen in Rom gewesen ist. Die Vermutung Röttgers (Der Maler Hans Mülich, 1924, Seite 20), daß Mülich erst im Frühsommer 1542 nach München zurückgekehrt sei, verliert dadurch stark an Wahrscheinlichkeit.

Auf dem Bildnis steht die Dargestellte in Halbfigur leicht nach links gewendet vor Mauerstreifen und Vorhang. Die Figur füllt in bürgerlicher Breite fast den ganzen Bildraum. Die großen, vor dem Leib ineinandergelegten, ausdrucksvollen Hände und die horizontal gelagerten Unterarme betonen als einzige das Körperliche der Darstellung und das Voluminöse der figuralen Erscheinung. Im großen wirkt das Bild unräumlich, mehr durch seinen zeichnerischen Umriß als durch Figurenplastik. Die gelblich braune Mauer und der grüne Vorhang dienen nur zur dekorativen Füllung der Bildfläche, lediglich als Folie für die Figur. Die koloristischen Akzente sind klug verteilt, die farbige Harmonie von gelb, rostbraun und grün, charakteristisch für Mülich, verleiht dem Bilde trotz der klar begrenzten Farbflächen und der etwas gezwungenen Haltung reizvolle Frische und Lebhaftigkeit.

In der Entwicklung Mülichs bedeutet das Bildnis die Brücke zwischen den Ligsalz-Bildnissen. Es hat in Ausdruck und Darstellung die lineare Starrheit des Andreas Ligsalz verloren und an Freiheit gewonnen. So sehr Mülich im Frauenbildnis die malerischen Elemente betont und bereichert, so sehr bleibt es im Räumlichen hinter dem Bildnis von 1542 zurück. Noch verwendet der Künstler die ineinandergelegten Hände und den umgeschlagenen Vorhang zur Kennzeichnung der Raumschichten, aber ein Tischchen im Vordergrund und Ausblick auf eine Landschaft verstärken bei diesem den plastischen Eindruck und verankern die Figur im räumlichen Zusammenhang.



Nr. 1160 (?) 47 : 13,5 : 8,5 cm — Nr. 15719 42 : 16 : 5 cm — Nr. 12562 40 : 16 : 6,5 cm — Nr. 12563 15 : 4,5 cm — Nr. 15769 57 : 25 : 8 cm

Rückseite von fünf Ahnenfiguren der Ondoumbos und Osyébas
Paris, Museum des Trocadéro

AHNENFIGUREN AUS FRANZÖSISCH-ÄQUATORIAL-AFRIKA

VON ECKART VON SYDOW

Die Erforschung der gedanklichen und gefühlsmäßigen Quellen der afrikanischen Schnitzereien führt immer wieder auf das Ahnentum als ihre hauptsächlichste Quelle zurück. Wohl treten hier und da auch andere Inhalte hervor, so hohe Götter in Joruba, Zauberwesen in der Gegend an der Mündung des Kongo usw., — der Wunsch Schrecken einzuflößen, hat sicherlich manche Kriegsmaske geschaffen. Aber ganz abgesehen von der analytischen Frage, ob die hohe Mythologie nicht auch von der niederen, und zwar speziell vom Ahnentum abzuleiten sei, oder ob jene Fetischfiguren nicht gleichfalls verwandelte Ahnenfiguren sind, — abgesehen von solcher psychologischen Überlegung, die auch für die Dämonenmasken von einschneidendem Belang ist, wird man immer wieder auf das manistische Element als wesentliche Quelle der plastischen Bildnerei verwiesen. Denn wenigstens der Quantität nach übersteigen die Ahnenfiguren alle anderen kunsthaften Produktionen bei weitem.

Aus ihrem Reichtum wähle ich eine besonders interessante Gruppe zur näheren Betrachtung, die in mancherlei Hinsicht von allen übrigen Ahnenfiguren abweicht. Es handelt sich um eine Reihe, die dem französischen Äquatorial-Afrika, der Kolonie Gabun, entstammt. Sie sondert sich durch ihre seltsame Grundform und ihren metallischen Überzug aus allen anderen gleichsinnigen Dokumenten des Ahnenkultes auffällig aus. Eine kurze Übersicht über die afrikanischen Stilprovinzen gibt mein Aufsatz »African Sculpture« in Africa I (1928), S. 210 ff.

Ihre Grundform kann man folgendermaßen beschreiben: Ihr Hauptteil zeigt eine länglich-ovale, mehr oder minder flache Gestaltung, deren Innenzeichnung dem menschlichen Gesichte nachgebildet ist. Diese Kopfbildung erhebt sich auf einem runden Halse, der sich nach unten hin in zwei Arme spaltet, die sich dann wieder in etwa einem

rechten Winkel zueinander biegen und unten sich wieder vereinigen, so daß sie ein unregelmäßiges Viereck oder auch Dreieck umschließen und unten mit einem kurzen, dicken Ende aufstehen. Oder aber jene beiden Arme schließen sich, in seltenen Fällen, müheloser zur einfachen Rundung zusammen. Wie man solche Viereck-, Dreieck-, Kreisbildung auch deuten möge, als Arme oder Beine, in jedem Falle fehlt der eigentliche Körper vollkommen, — man kann von Kopffüßern sprechen. Ich habe sie daher in meinem »Handbuch der Westafrikanischen Plastik«[1] kurz als »Kopffüßer« bezeichnet.

Innerhalb dieses Schemas gibt es verschiedene Varianten. Zumeist wird das Gesicht von zwei Seitenscheiben flankiert, die dem ab- und zunehmenden Monde gleichen und von einer gleichartigen Scheibe bekrönt, die einem quergestellten »Napoleonshut« ähnlich sieht. Die Bildung jener »Mondsicheln« ist wiederum in sich verschieden: zumeist enden sie unten in kleinen, runden Zapfen, oder sie biegen sich volutenhaft etwas nach oben und außen. Der »Napoleonshut« reduziert sich manchmal zu schmalen viereckigen Aufsätzen, manchmal bereichert er sich aber auch durch kleine Zäpfchen, die am Außenrande vorstehen und ihm das Aussehen eines Strahlenkranzes geben, — oder er schließt sich auch wohl mit seinen Spitzen nach unten hin mit den Seitensicheln zusammen, so daß dies ganze Gebilde ein ebenso großartiges wie verhältnismäßig kompliziertes Gefüge erhält.

Ahnenfigur mit Januskopf
Paris, Sammlung Bela Hein (67 : 56 : 12 cm)

Die Gesichtsfläche zeigt größere Typenunterschiede. Da gibt es solche, die ganz flach sind und einzig die Nase vorragen lassen, oder solche, deren ganzes Oval nach innen gebogen ist (oft mit senkrecht durchlaufendem Mittelwulst), oder solche, die das menschliche Gesicht mit vorspringender Stirn nachzubilden suchen. Im einzelnen schwankt der Reichtum und der Ausdruck der Gesichtszüge. Regelmäßig werden Auge und Nase dargestellt, selten wird der Mund angedeutet und nur in ganz vereinzelten Fällen so realistisch gegeben, wie dies bei den meisten afrikanischen Figuren üblich ist: offen mit drohenden Zahnreihen. Die Ohren werden anscheinend nur bei dem kleinformatigen Typus angesetzt. In den weitaus meisten Fällen ist die Plastizität geringfügig, — ganz vereinzelt zeigt sich das Gefühl für kubische Struktur.

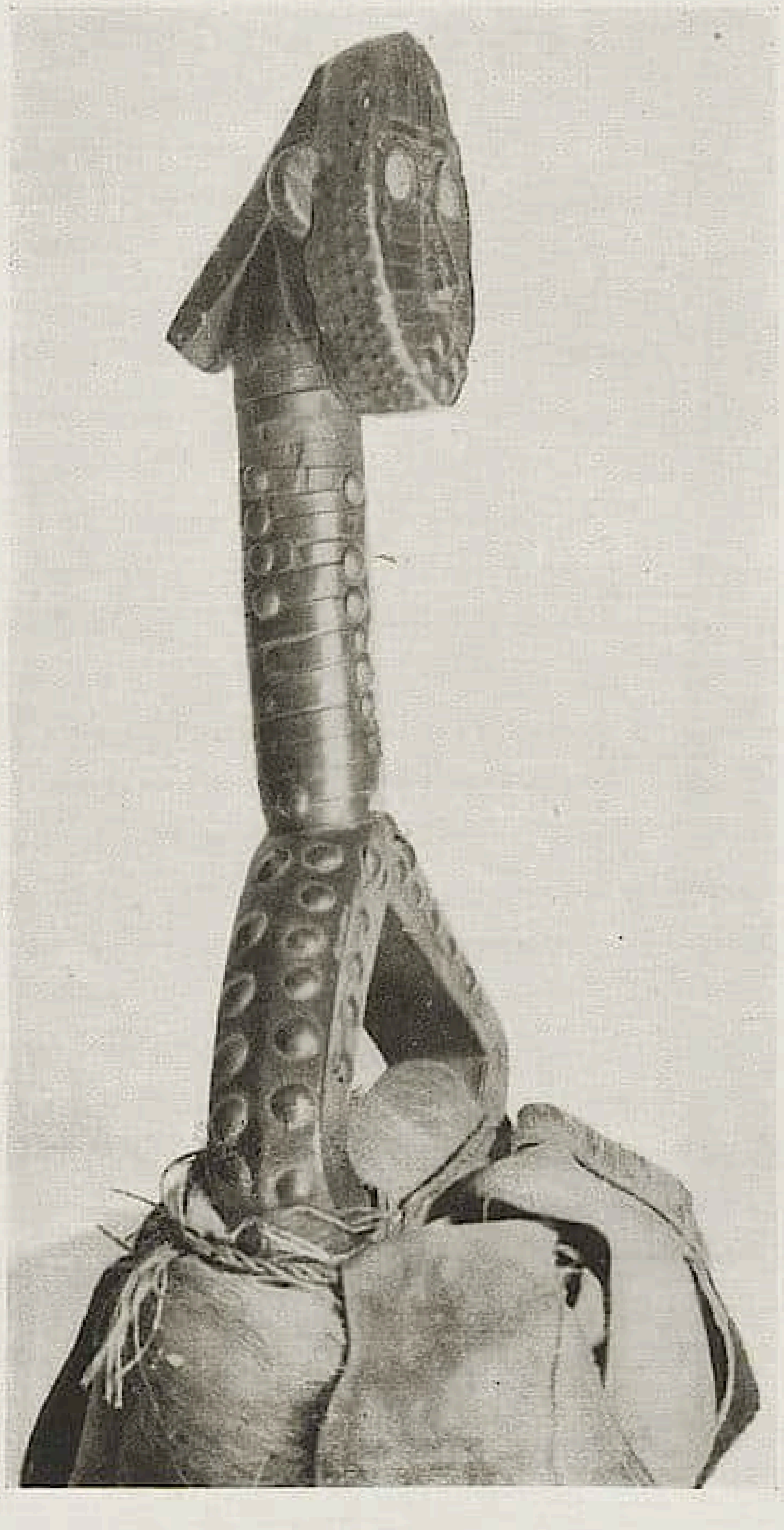
Vielfach treten die Figuren als Januskӧpfe auf: auf beiden Seiten zeigen sie ein verschiedenes Angesicht. Dort aber, wo es sich um einfache Gesichtsbildungen handelt, trägt die Rückseite ein ziemlich einheitliches Gepräge, falls sie nicht ganz glatt bleibt: es erhebt sich ein hoher, rhombushaft geformter Wulst, vielfach noch mit einigen Rillen u. dgl. ornamentiert, der bei einzelnen Exemplaren nach unten hin frei in die Luft ragt. Dieser Wulst ist wagerecht durchbohrt, vermutlich um mit Hilfe eines Querstäbchens Büsche von Vogelfedern anzubinden.

[1] Verlag Dietrich Reimer, Berlin, 1930 (S. 336, 438 ff.).

Die äußere Größe dieser Figuren wechselt sehr. Neben ziemlich kleinen stehen große Exemplare. Beide halten sich fern vom Extrem, — es gibt weder Miniaturstücke, noch überlebensgroße Arbeiten. Der praktische Gebrauchszweck zwingt sie zu einer maßvollen Beschränkung.

Ein metallischer Überzug bedeckt die Vorderseite des Gesichtes, den Seitenrand, Hals und die Vorder- und Oberseite des Griffs. Bald sind es große und kleine dünne Kupfer-, Messing-, Zinnplatten, bald handelt es sich um etwa 1 cm breite Blechstreifen, die dicht aneinander genagelt sind. Vielfach so, daß ein breites Kreuz (Nasen- und Augenpartie) das Gesicht aufteilt, manchmal so, daß zwei große Halbovale sich in der Mitte zusammenlegen und hier eine vorstehende, das Gesicht von oben bis unten senkrecht durchschneidende Kante bilden, manchmal so, daß nur die Mitte ein breiter Streifen senkrecht durchzieht, während die Seitenteile von schmalen, wagerechten Blechstreifen gebildet werden. In ganz vereinzelten Fällen hat man Blechstücke von solcher Größe besessen oder verwendet, daß man mit ihnen ein ganzes Gesicht, mit Ausnahme der

Ahnenfigur mit Knochenbündel (Osyéba)
Paris, Museum des Trocadéro. Nr. 44 577
Kopf: 14.5 : 5.2 : 9.5 cm



Ahnenfigur mit Knochenbündel
Paris, Sammlung F. Fénéon
48 : 23 : 6 cm

Nase, überdecken konnte. Diese Trennung von breiten und schmalen Metallstreifen gilt aber nur für das Gesicht. Die Seitenflächen und der »Hut« werden durchweg mit ganzen Blechscheiben überdeckt. Das Gleiche gilt vom Hals, der zumeist ganz mit Blech beschlagen ist. Ohne Metallüberzug bleiben die Rückseite des Kopfes und die nach innen gebogenen »Beine«. Im allgemeinen ist es Kupferblech, das verwandt wird. Zinnblech dient gewöhnlich zur Bereicherung und zur Abwechslung, in selteneren Fällen bestimmt es den Gesamteindruck, — ebenso Messingblech.

Diese Gebilde wirken in ihren besten Exemplaren kraft ihrer eigenartigen Formung ebenso prächtig im Glanz ihrer Metallfläche, wie seltsam in ihrer abkürzenden Natursymbolik, — in beiden Eigenschaften lebt der gleiche Trieb zur dekorativen Größe. Fremdartiger, aber auch faszinierender als irgendein anderes Ahnenbild stehen diese Figurationen vor uns.

Ahnenfigur mit Knochenbündel
Paris, Sammlung F. Fénéon 27 : 15,5 : 8 cm

Das Rätsel ihrer Struktur löst sich, wenn wir einen Blick auf die Eingeborenen werfen, in deren Kreis sie entstanden sind[1]. Dann ergibt sich, daß der »Napoleonshut« aus einer mächtigen Haarraupe entstanden sein muß, die bei dem Eingeborenen zur Scheitellinie des Kopfes hin sich auftürmt und die nun im Kunstgebilde dekorativ quergestellt worden ist. Ebenso erklären sich die Seitensicheln aus verwandelten Frisuren.

Problematischer ist das Viereck, aus dem der Hals emporwächst. Es hat schon zu den merkwürdigsten Interpretationen, etwa als sei es eine Handhabe für Verwendung bei Tänzen, Anlaß gegeben. Derartige Phantastik beruht auf europäischer Theatralik. Die Notwendigkeit der Bildung des Vierecks, Dreiecks, Kreisrundes wird klar, sobald wir auf die wenigen vollständigen Stücke blicken, die im Trocadéro und in Pariser Privatsammlungen vorhanden sind. Da zeigt sich, daß diese Figuren zum Teil in Körben stehen, die allerhand menschliche Knochenreste enthalten, oder daß an ihnen mit breiten Streifen solche Knochenreste festgebunden sind. Es handelt sich bei diesen Knochen jeweils um Schädelknochen von Häuptlingen, die auf diese Weise zusammengehalten und tragbar gemacht werden. Die Figur selbst stellt wohl nicht eine bestimmte Person dar, sondern bildet ein allgemeines Wahrzeichen für den Inhalt des Korbes oder des Bündels. Ganz analog den Statuetten, die G. Tessmann bei seinen Pangwe fand, — dort sitzen vielfach rundplastische Figuren auf dem Rande der Körbe mit Ahnenschädeln auf und deuten wie Etiketten den geheiligten Inhalt an.

Da es sich durchweg um Schädel von Häuptlingen handelt, muß man der nächstliegenden Interpretation der Januskopf-Figuren als Darstellungen des männlichen und des weiblichen Prinzips, die sonst durch Analogieschluß nach den anderen afrikanischen Gebieten gerechtfertigt wäre, einstweilen skeptisch gegenüberstehen, bis weitere Nachforschungen diese Detailfrage klären.

Über die Zeremonien, welche mit diesen Figuren verbunden sind, erfahren wir gelegentlich eines Reiseberichtes de Brazzas, daß der Häuptling mit einer Klapper die

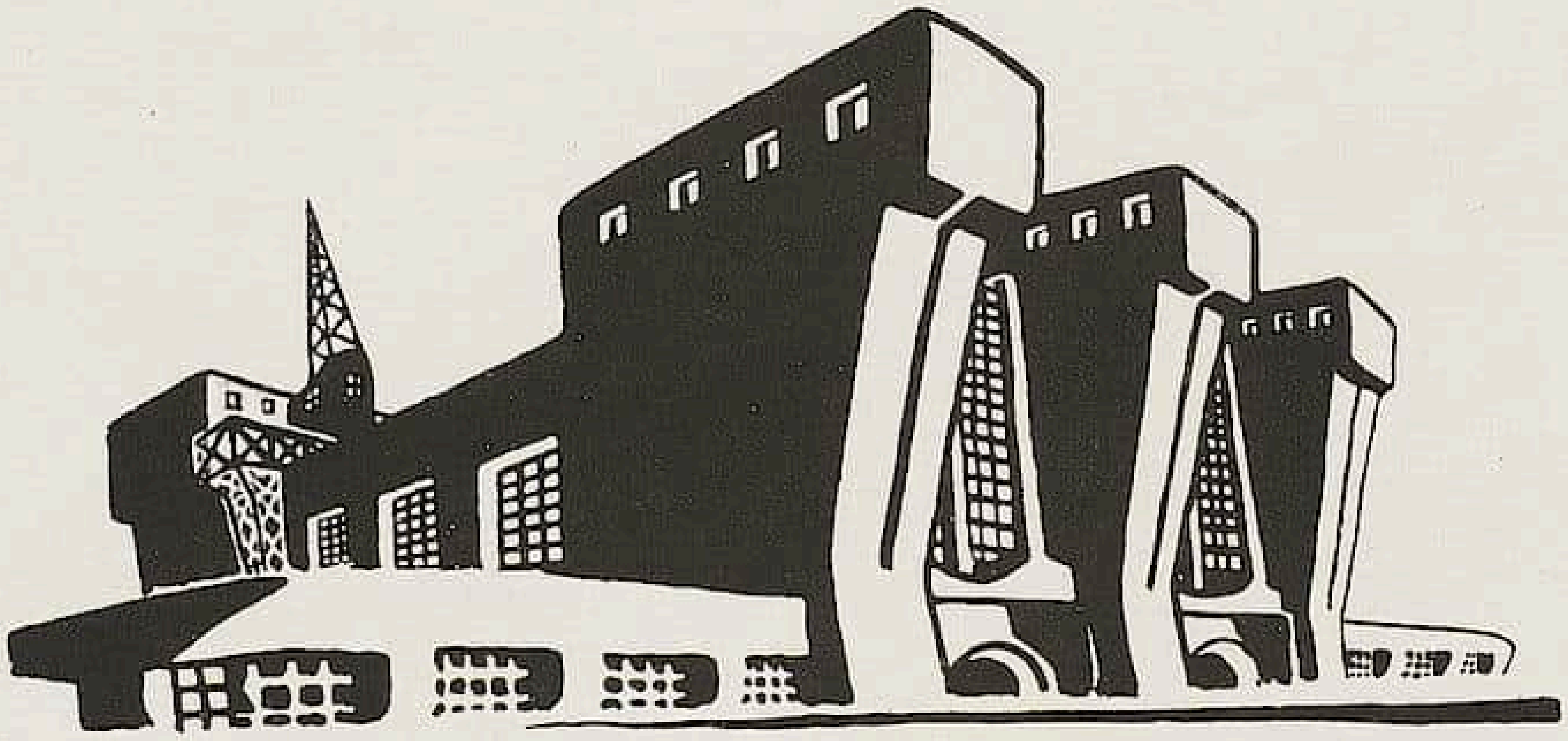
[1] Photographie verdanke ich Herrn Dr. K. E. Laman.

Geister der Ahnen anruft und die Schädel seiner Vorfahren um Ratschläge in wichtigen Angelegenheiten bittet.

Das Verbreitungsgebiet dieser mit Kupfer-, Messing-, Zinnblech überzogenen Figuren ist groß. Die Stücke des Trocadéro-Museums in Paris geben außer den Osyébas (Nr. 15 719) durchweg die Ondoumbos (Nr. 44 577, 33 471, 11644, 12 561, 12 562, 12 563, 15 766, 15 768, 15 769) an; das Berliner Museum für Völkerkunde besitzt zwei Stücke aus dem Gebiet der Adumas und Oschebos (III C 1088) und der Osdoumbos (III C 33 264); der Missionar Dr. K. E. Laman hat eine Kollektion aus dem Lande der Bakota mitgebracht, — sie befindet sich im Stockholmer Naturhistorischen Reichsmuseum. In der Literatur werden ferner die Fang, Obambas, Babambas als Ursprungsstämme angegeben. Der obere Ogowefluß und das nordöstlich gelegene Gebiet wäre danach als Ort der Provenienz zu betrachten.

Literatur (m. Abb.): »Nouvelles Arch. Miss. Scient. et Litt.« XVI (1908), Thf. VIII, Fig. 3 (Bakota). — »Tour du Monde« 1878 (36. Bd.), S. 401; 415 (Obamba); 1887. II. Halbj. S. 321, 329 (Adouma); 1888, II. Halbj. S. 39, 50 (Ondoumbo). — P. Trilles: »Chez les Fang«, 1912, S. 246 (Fang). — Handbuch des Britischen Museums, II. Aufl., S. 242 (Bakota). — St. Chauvet: »Les Arts indigènes des Colonies Françaises«, 1924, S. 18. — H. Clouzot und A. Level: »Sculptures Africaines et Océaniennes«, Paris, Taf. 26 (Bakota). — Von Guiral: »Congo franç. du Gabon à Brazzaville« (1889), S. 56, werden solche Ahnenfiguren der Adoumas beschrieben.

Ahnenfigur und Schädelkorb (Ondoumbo)
Paris, Museum des Trocadéro. Nr. 44577. Kopf: 14,5:5,2:9,5 cm



Erich Mendelsohn / Skizze zu einer Maschinenfabrik. 1914

ERICH MENDELSOHN

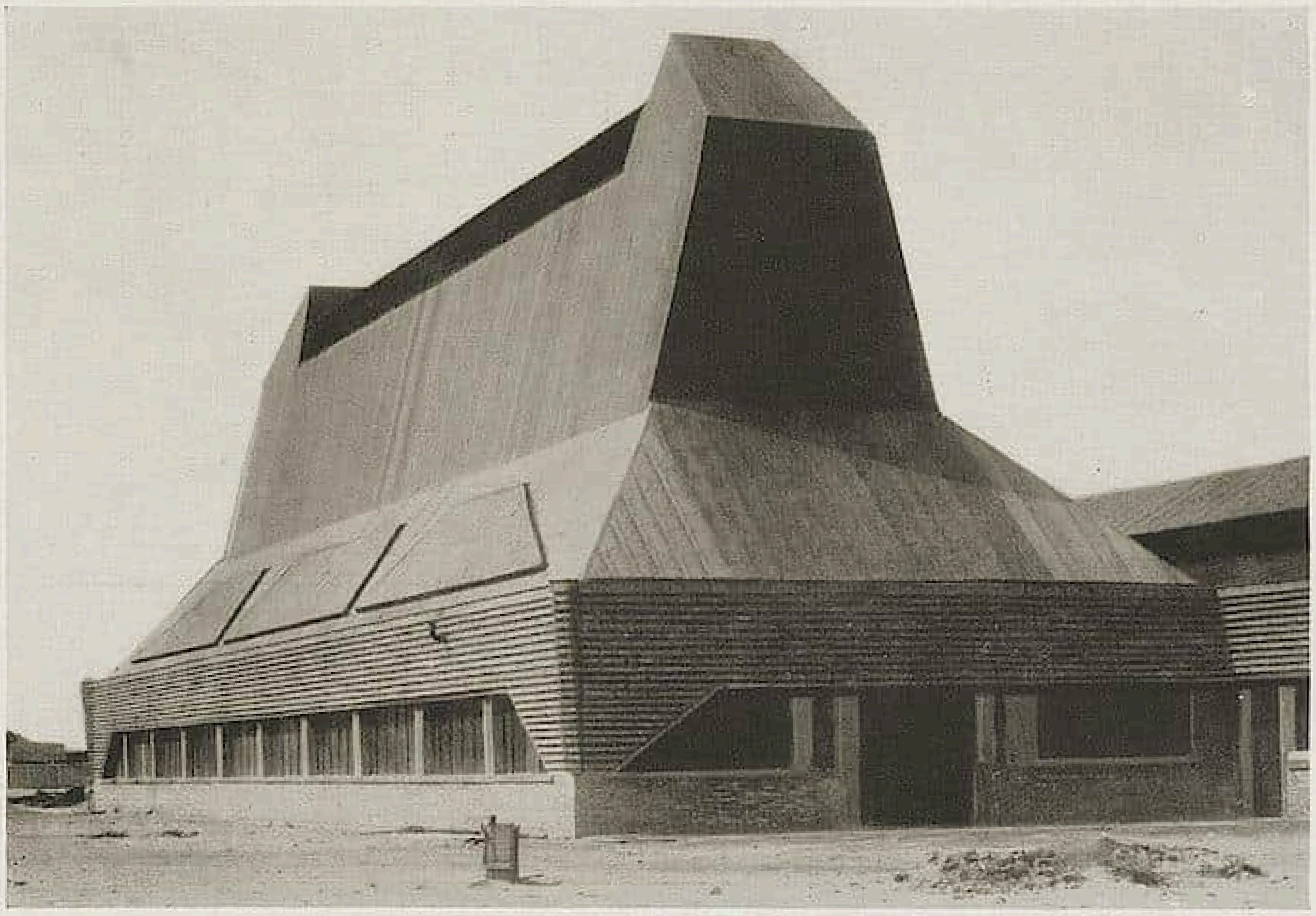
VON PAUL FERD. SCHMIDT

Die junge Generation von Architekten, die den Funktionalismus in Deutschland zum Siege führte, war während der Kriegs- und Revolutionsjahre bestenfalls zum Projektemachen verdammt. Erich Mendelsohn, der am 21. März 1887 im ostpreußischen Allenstein geboren war und sich 1914 eben als selbständiger Architekt in Berlin etabliert hatte, konnte also bis 1920 nur Skizzen von überwirklicher Großartigkeit vorweisen. Sie waren allerdings von besonderer Art, schon graphisch durch starke Flächenkontraste von Schwarz und Weiß gekennzeichnet, ungemein kühn im Bewältigen großer Massen und in Verwendung moderner Eisen- und Betonkonstruktionen, ganz im Bilde der neuesten Entwicklung, auch in bezug auf den Zweck der Vorwürfe, die Industrie- und Bahnanlagen, Silos, Flughäfen und Filmateliers galten. Das Leitmotiv seiner späteren Fassaden, die horizontal gebänderte Glaswand, erscheint schon 1917 vor allem in dem Entwurf für das »Haus der Freundschaft« in Stambul.

Diese frühen Skizzen enthalten aber den ganzen Mendelsohn auch nach anderer Richtung: sie sind aus dem Geist der Musik geboren und ebenso beschwingt in rhythmischer Phantasie der Raumbeherrschung wie gehorsam den Forderungen der neuen Materialien und Konstruktionen und dem funktionalen Zweck der jedesmaligen Aufgabe. Diese allseitige Bedeutung für Mendelsohns Künstlertum und Vorwegnahme seiner späteren Praxis in phantastischen Erfindungen macht sie trotz ihres utopischen Charakters so wichtig für sein Werk, daß sie in der schönen Publikation des Mosse-Verlages einen breiten Raum einnehmen. Auf dieses Buch, das keinen kritischen Begleittext, dafür aber 400 Abbildungen nach Entwürfen und Bauten enthält, muß sich jede Erörterung über Mendelsohn berufen. Es wäre zu wünschen, daß in dieser vorbildlichen Form von jedem schaffenden Architekten Projekte und Gebautes dokumentarisch festgehalten würden[1].

Das künstlerische Schaffensprinzip war bei Mendelsohn also schon in der auftragslosen Vorbereitungszeit vorhanden. In dem ersten Bau, den er 1920/21 errichtete, dem sogenannten Einsteinturm bei Potsdam (Astrophysikalisches Institut), sammelte er noch einmal allen Überschwang bildender Phantasie dergestalt, daß er aus musikalischen Gefühlssphären den Raum in plastischen, nicht architektonischen Rhythmen zur Form erstarren ließ und einen monolithen Turm aus Betonmasse gleichsam geknetet hin-

[1] Erich Mendelsohn, Das Gesamtschaffen des Architekten. 402 Abb. Rudolf Mosse Buchverlag. Berlin 1930.



Erich Mendelsohn Hutfabrik Fr. Steinberg, Herrmann & Co., Luckenwalde
Färberei. 1921/23

stellte. Es war ein letzter Tribut an die erregte und chaotische Zeit der Revolution, künstlerisch gesprochen: des Expressionismus; eine direkte Übertragung des dynamischen Prinzips in kristallhaftem Aufbau, ohne Vermittlung architektonischer Methoden. Daß man dieses überkühne Wagnis mit seiner an Bellingsche Skulpturen erinnernden Eleganz der Schnittkurven und den Schießschartenfenstern heute noch als lebendig empfinden kann, ist einzigartiges Zeugnis für sein schöpferisches Genie.

Aber es führte von hier kein Weg zu den Aufgaben der Zeit. Daß Mendelsohn sie mit raschem Tigersprung ergriff und den Sinn der Funktion sich als Erster in Deutschland glänzend zu eigen machte, beweist sein zweiter Bau, den er 1921 begann: die Steinbergsche Hutfabrik in Luckenwalde. Mit diesem Meisterwerk kehrte er zu dem gesunden und zeitgemäßesten Ideenteil seiner Skizzen zurück.

Vorgänger waren die Faguswerke von Gropius-Meyer (1911) und deren Werkbundbauten in Köln 1914; wichtiger die Eisenbetonkonstruktionen der Franzosen Freyssinet und Garnier. Mendelsohn ging aber über alle diese Versuche hinaus in der Konsequenz der reinen Zweckform. Die Abfolge des Fabrikationsprozesses ist in der Gruppierung der Bauten um eine Hauptachse abzulesen, und der Aufbau kündet ihre Phasen noch unmittelbarer; zugleich sind hier zum erstenmal die Forderungen sozialer Gesinnung, der Hygiene, Lüftung und Belichtung der weiten Räume im Interesse der Arbeiter völlig befriedigt. Das prägnanteste Motiv: die hohen konischen Aufbauten über den schrägen Oberlichtern der Färberei sind nichts anderes als Konstruktionen zum Absaugen der Dämpfe aus dem Arbeitsraum. Die überraschende Leichtigkeit des Außenbaus, ebenso wie die lichte und gesunde Weiträumigkeit der Hallen sind Folgen der masselosen Betonkonstruktion, die am Äußeren in der gestelzten Brückenform der Binder am auffälligsten wirkt.

Luckenwalde ist der in seiner Zweckhaftigkeit nüchternste Bau Mendelsohns; zugleich das stärkste Zeugnis seines Sozialgefühls, das die ethische Grundlage seines Schaffens bildet. Es ist nicht seine Schuld, wenn er nicht mehr Gelegenheit erhält, diesem zeitgemäßen Empfinden Ausdruck zu geben. Aber auch in die Warenhausbauten legt er

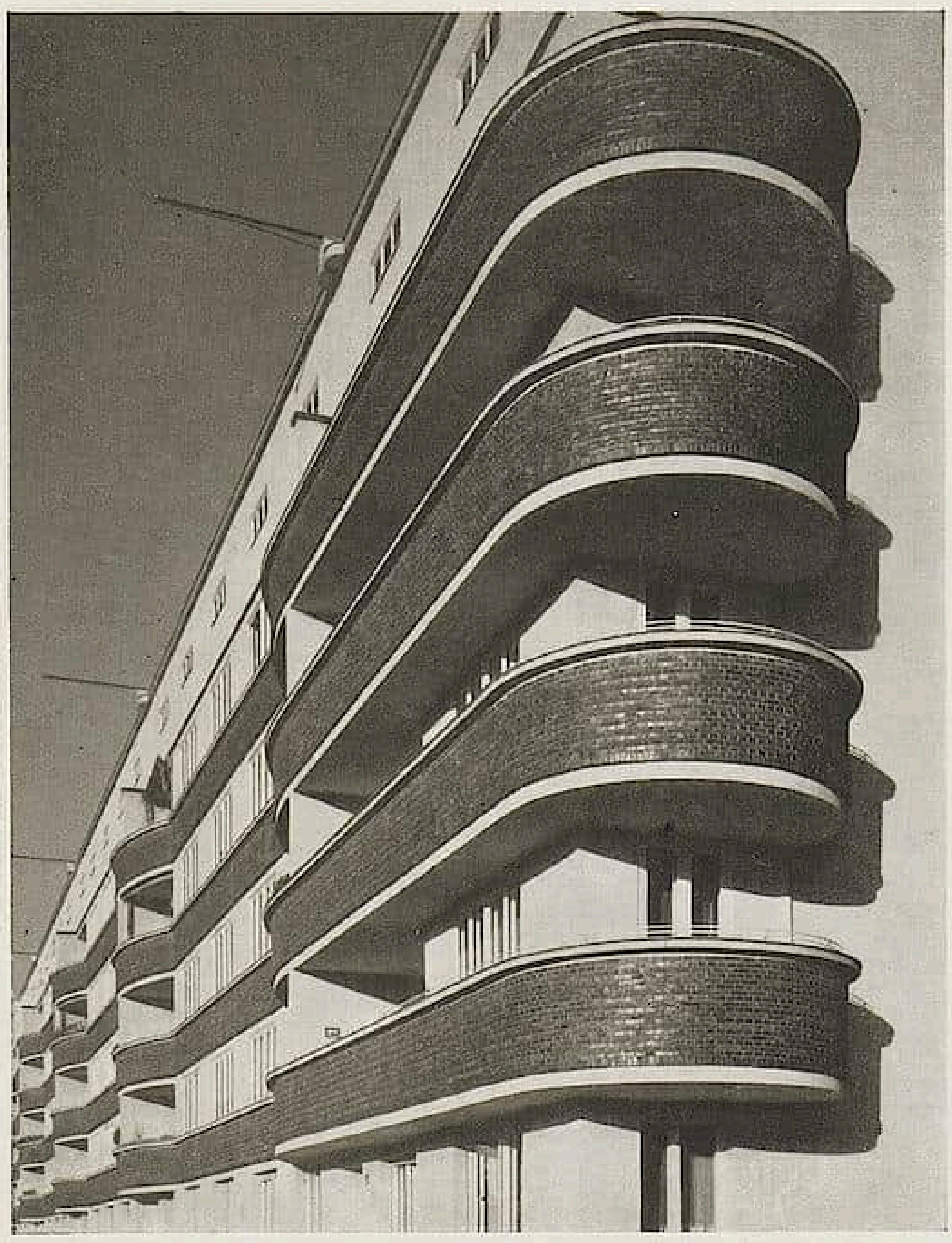
Erich Mendelsohn

Sogenannter Einsteinturm, Potsdam
Astrophysikalisches Institut. 1920/21

den Sinn seines Schaffens, durch ihre Form der absoluten Horizontalität, einem Gleichnis des gleichen Rechtes für alle, das das Kaufhaus als einen volkstümlich einladenden Palast »für Alle« hinstellt.

Nur noch einmal hat er einen Fabrikbau großen Stils entwerfen können — denn die Umbauten des Kesselhauses der Textilwerke Wüstegiersdorf 1922 und das Kesselhaus R. Mosse 1927 zählen aus Dimensionsgründen nicht mit —: die Trikotagenfabrik »Krasnoje Snemja« in Leningrad, 1925. Die Luckenwalder Prinzipien sind hier auf einen gewaltigen Maßstab übertragen, Gruppierung, Kontrastierung der unterschiedlichen Komplexe, technische Durchbildung des Fabrikationsprozesses so klar und überlegen angeordnet, daß dieser komplizierte Organismus beinahe wie ein lichtes Kinderspiel wirkt.

Das Projekt für ein Gewerkschaftshaus in Zwickau, 1927, ist nicht zur Ausführung gelangt. Hier war ein Kollektivbau für die mannigfaltigen Bedürfnisse einer großen Gemeinschaft räumlich durchzuführen. Ein riesiges Terrain steht zur Verfügung, Herbergen, Gewerkschaftsbüros, Bauhütte, Druckerei, Turmhotel, Restaurant, Versammlungsräume, Festsaal für 3000 Personen sind vorgelagert einem Volksgarten und einem Sportstadion; Baumassen von durchgehender strenger Horizontalgliederung fassen die vielartigen Bedürfnisse straff zusammen.



Erich Mendelsohn — Wohnblock Cicerostraße, Berlin (Zur »Woga«) gehörig. 1926/28

Die Entstehung solcher großen Planungen vollzieht sich bei Mendelsohn stets intuitiv: die ersten Skizzen sind flüchtigste Niederschriften eines rhythmischen Gedankens, in denen der Künstler so abstrakt und andeutend arbeitet, wie ein Maler, der die ersten Entwürfe einer Komposition mit drei Strichen niederschreibt. Bis zur Durchführung ist oft ein weiter Weg, aber merkwürdig bleibt es, wie der ursprüngliche Rhythmus der Massenlagerung fast immer schon deutlich erkennbar ist im ersten Elan; die zweckhafte Ausbildung geschieht als eine Aufblätterung der wie in einer geschlossenen Knospe steckenden Ansätze. Der Unterschied der endgültigen Pläne und vogelperspektivischen Schaubilder, deren graphische Eleganz und Schärfe ein Kennzeichen der neuen Baugesinnung überhaupt darstellt, von jenen Rohskizzen ist in seiner Spannweite fast polar. Dies auch den Laien klar zu machen, ist eines der Verdienste der Mosseschen Publikation.

Während also bei dem einzelnen Bau der Weg von musikalischer Vision zu funktioneller Genauigkeit geht, führt die historische Entwicklung seines Formgefühls im ganzen Werk von plastischem Rhythmus der Frühwerke zu scharfer tektonischer (Horizontal-) Bindung in der Reifezeit. Dafür wurde maßgebend, daß Mendelsohn in den ersten Jahren vorwiegend Umbauten und Erweiterungen von Kaufhäusern in Auftrag erhielt. Die paar Privatbauten, die dazwischen entstanden (am wichtigsten und schönsten: die Loge zu den drei Erzvätern in Tilsit 1925 und die ernsten Friedhofsbauten

Erich Mendelsohn Treppenhaus im Kaufhaus Schocken, Stuttgart. 1926/28

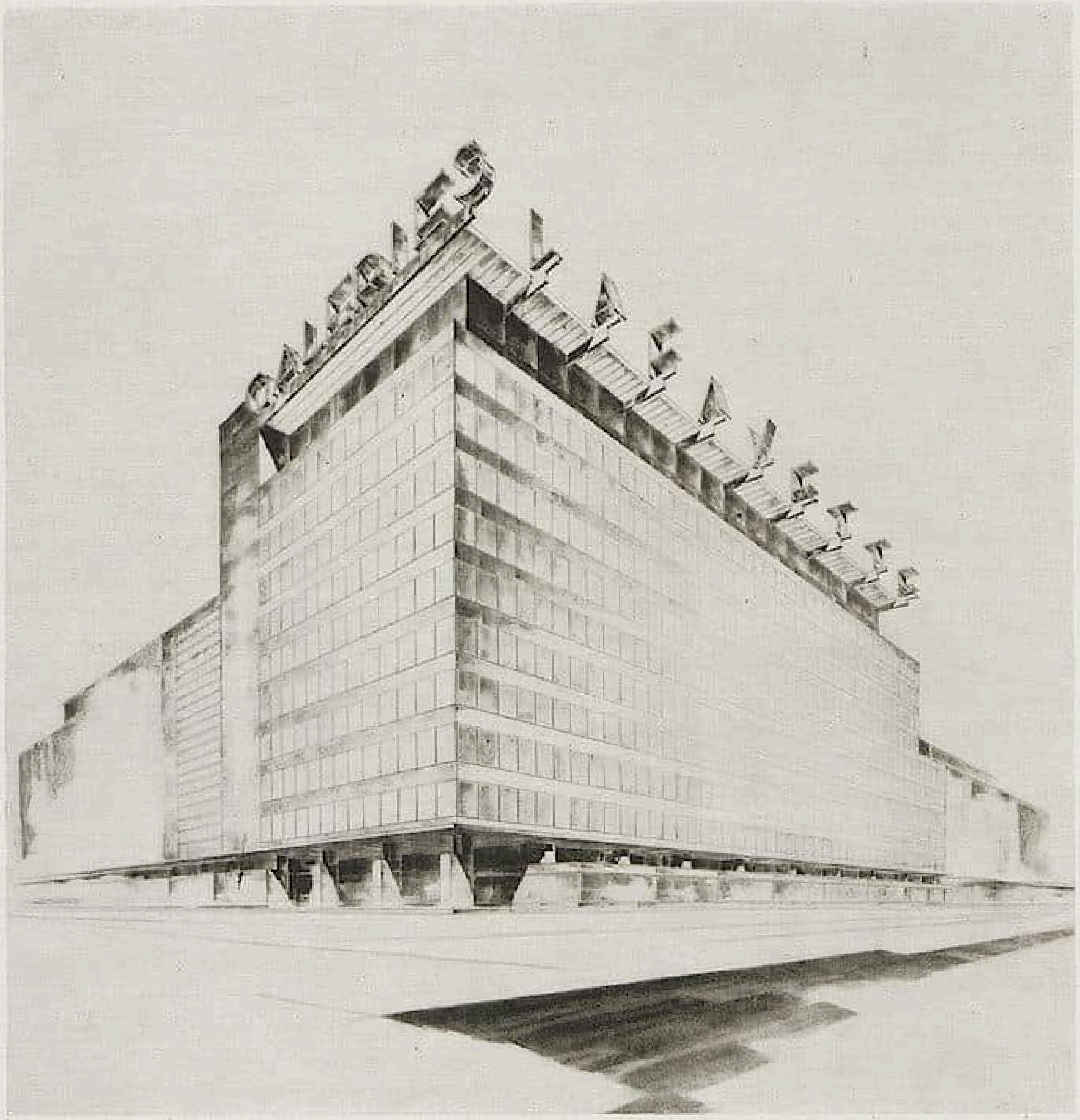
der Israelitischen Gemeinde Königsberg i. Pr. 1927) bedeuten für die Entfaltung seines Stiles wenig; es sind Nebenprodukte in einem strengen kubischen Stil. Das Wesentliche seiner Gestaltung mußte sich an Fassaden ausbilden, an der Außenwirkung also, die für den Funktionalismus eigentlich nur Folgeerscheinung ist. Dadurch wurde zwar sein Raumgefühl, das für ihn das Primäre ist, als Stilkomponente zurückgedrängt, aber der Außenbau gewann in ihm den großen Organisator, der für die Öffentlichkeit das überzeugende Pathos des Neuen fand.

Maßgeblich wurde sein dritter Auftrag: Umbau und Aufstockung des Mossehauses in Berlin. Durch die unglückliche und unfreiwillige Beschränkung auf die »Einpfropfung« an der Ecke war eine reine Lösung unmöglich. Aber man sieht in dem sorgfältig durchgebildeten Detail schon das ganze Fassadenprinzip Mendelsohns: Aufteilung durch horizontal durchlaufende, scharf profilierte und unterschnittene Leisten in gehäuften Parallelen, mit Glasstreifen dazwischen. Bei dem reich und phantasievoll organisierten Mosse-Eck — gleich einem Schiffsbug sich der Verkehrsflut entgegenstemmend — wirkt noch reichlich das plastische Gefühl seiner Frühzeit mit, im Einsteinturm kondensiert, hier als Spiel tektonischer Muskeln der Horizontaldynamik dienstbar gemacht.

Die Weiterentwicklung zielt auf eine stärkere Durchsetzung des Flächencharakters hin: voraustastend in dem noch unsicheren Kompromiß des Gleiwitzer Seidenhauses Weichmann, 1922, gesammelt zu einem ersten Wurf sicherer Meisterschaft in dem Herpich-Haus der Leipziger Straße, 1924. Horizontalsimse, in geistreicher Weise zu verstärkter Beleuchtung für Reklameflächen mit verwendet, und die großen zusammenhängenden Fensterflächen der Stockwerke halten sich die Waage, doch so, daß namentlich bei künstlichem Licht das Prinzip der Lagerung unzweideutig dominiert. Dieser Typus wird nun in mannigfachster Weise und glücklicher Anpassung an die jedesmaligen Bedürfnisse und räumlichen Situationen variiert und fortgebildet: rückkehrend zu dem Gleiwitzer Flächensystem mit vortretenden langen und niedrigen Fensterbändern (Kaufhaus Schocken, Nürnberg, 1926), zu einer Orgie von Horizontalbändern gesteigert (Cohen und Epstein, Duisburg, 1926), gesammelt zu höchster Wirkungskraft in den beiden Hauptwerken: Kaufhaus Schocken in Stuttgart, 1926 und Petersdorf, Breslau, 1927. Hier, wo von mehreren Straßen begrenzte Baublöcke zu gliedern waren, tritt als Formprinzip der Kontrast auf, der im Stuttgarter Fall zu einem glänzenden Ineinandergreifen mannigfacher Flächen- und Artikulationssysteme des Horizontalismus führt, mit Verwertung aller möglichen Materialien und Konstruktionen; gipfelnd in dem runden Glasvorbau als Gehäuse einer Spindeltreppe von raffinierter Eisenskelettkonstruktion. Die formale Bändigung eines innerlich so amorphen Gebildes, wie es ein Warenhaus darstellt, von Messel bei riesenhaften Dimensionen durch Lichthöfe im Innern versucht, konnte bei kleineren Abmessungen hier nur von außen her durch Differenzierung der Straßenwände und Hervorhebung von Treppenhäusern und Eingängen gelingen: was Mendelsohns überlegene Phantasie in allen Fällen und mit großer Variabilität vollbrachte.

Den vorläufigen Abschluß der Entwicklung bilden die letzten Projekte, von denen nur eines im Bau ist, die Chemnitzer Filiale von Schocken, 1928, mit konvex geschwungener Fassade, während Galerie Lafayette am Potsdamer Platz ein unbestimmtes Schicksal zu finden scheint. Dieser sowie dem Entwurf zum Durchbruch der Linden- zur Alten Jakobstraße in Berlin ist die größere Betonung der Flächenwirkung und Verzicht auf plastische Profile gemeinsam. Ein monumentaler zwölfgeschossiger Glaskasten im Falle Lafayette, eine Erstreckung unendlicher heller Bänderflächen, mit Glasflächen wechselnd in den anderen Entwürfen.

Leichtere und elegante Aufgaben hatten inzwischen die Bereitschaft zu dieser Locke-



Erich Mendelsohn Projekt der Galerie Lafayette, Berlin. 1928

rung strenger Gelenkdynamik vorbereitet: das Projekt zu einem Yachtklub in Wannsee, die reizende Beschwingtheit des Mosse-Pavillons auf der Pressa in Köln 1928, die ihre Bestimmung als Funkraum und Verlagsreklame in schiffsähnlicher, von Technik und Helligkeit beseelter Gestalt ausdrückte, und die ebenso zeitgemäßen Dauerbauten der »Woga« am Berliner Kurfürstendamm. Hier konnte er seine Neigung zu eleganter Raumbildung, zur Verwendung von hinreißendem Beleuchtungszauber, zur funkelnden Wirkung von Metall, Glas, Farbigkeit die Zügel schießen lassen. Die Wandeltreppe des Café Astor, die Eingangshalle und die betörende Deckenbeleuchtung des Universum-Kinos beweisen, daß seine Mittel sich mit viel nachdrücklicherer Wirksamkeit auf Luxus und Komfort beziehen, als aller Talmiglanz der nachahmenden Vergangenheit. Denn dieser Komfort gehört der Allgemeinheit: nachträglich adelt die Eleganz solcher Architektur den zweifelhaften Sinn der Massenvergnügungen wie Kino, Tanzbar, Ausstellungsrummel — der künstlerische Ernst ihrer Form erhebt diese oft bedenklichen Großstadterzeugnisse zum Rang kollektivistischer Freude.

RUNDSCHAU

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Aquarelle von Chagall / Willy Kriegel / Nolde-Graphik / Philipp Franck / Verein Berliner Künstler

Vollard hat Chagall angestiftet, die Fabeln des La Fontaine zu illustrieren; als Vorarbeit zu den Radierungen sind hundert Aquarelle entstanden, die von der Galerie Flechtheim gezeigt werden. Das ist nun Blatt um Blatt unvergleichlich bezaubernd. Die tiefsinnig-heitere Sorglosigkeit der Eingebungen, das märchenhafte Farbengesprüh, die legendäre Breite einer zugleich spielerische Zierlichkeiten launig verstreuenden Diktion, — man kommt aus beglücktester Überraschung nicht heraus. Orientalische Tiermythen schauen in den Spiegel kindlichen Mutwillens, Grazie der Anekdote wird phantastisch überfunkelt. Hier schielt der Fuchs nach den sprichwörtlichen Trauben, die schillernd in wunderbarer Himmelsbläue schaukeln, dort tritt in kostbarer Tupfenschleppe der Pfau vor Juno hin mit seiner Klage. Blumenbunt glitzert noch die vom Sturm gefällte Eiche. Man ist durch ein einziges Paradies geleitet, dessen reizende Unschuld nicht nur die Tatzen der Löwen sänftigt, sondern auch Tod und Spottgestalt in zartes, zahmes Rätsel verwandelt. Man ist entführt in eine blühende Region unausdeutbar weisen und witzigen Spukes. Man ist in hundertfältigen Übermut und Zaubergeist der fabulierenden Farbe eingeweiht.

Jedes der Bilder von Willy Kriegel, die man in der wiedereröffneten Galerie Wiltschek sieht, ist ein Werk in sich, eine individuelle Gestaltung. Dies Eigengewicht verleiht ihnen das Bestreben, jeweils ein besonderes Darstellungsthema in reicher Durchführung zu erschöpfen. Man läßt sich von solchem Volleinsatz, der die serienmäßige Erzeugung verwechselbarer Bildexemplare verschmäht, um so stärker fesseln, als er Ausführlichkeit mit malerischer Großzügigkeit, stoffliche Prägnanz mit phantastischem Blick zu verbinden weiß. So droht ein mächtiger Gorilla auf, erhoben die runzelige Tatze, suggestiv gerade durch das Wechselspiel von Braunblond und Schwarzgrün, das seine wilde und melancholische Erscheinung umflutet. So lehnt ein kranker Mann schlaff im Bilde, verstoppelt und zerzaust, erschütternd durch das fahle Rosagelb der blutleeren Haut, das sein Zimmer als ein schleichender Schein erfüllt. So atmet hinter Polypenbäumen mit flatternden Fangarmzweigen grünsilbriges Tal, die blaß aufatmende Ebene des Sees. Die Realität weitet sich fließend ins Geheimnisreiche und Unheimliche. Die Dinge und Antlitze tauchen in den Glanz einer gleichsam amphibischen Schönheit. Und es ist intuitive, strömende Malerei, die solches bewirkt.

Holzschnitte und Radierungen von Emil Nolde breitet die Galerie Ferdinand Möller aus, anschließend an ihre Ausstellung von Gemälden dieses in allen seinen Äußerungen durch die Tiefe der Eruption bestürzenden Künstlers. Man ist abermals vom Trotz seines graphischen Zugriffs, von der zuckenden Ursinnlichkeit der Umrisse und Schwärzen überwältigt. Aus bekannten und seltener gesehenen Blättern erneut sich der starke Eindruck.

Ihr Mitglied Philipp Franck ehrt die Akademie der Künste zum 70. Geburtstage durch eine Ausstellung seiner Aquarelle, deren sonnige und luftige Klarfarbigkeit den frischen Blick dieses Malers rühmt. Neben Blättern, die ohne koloristische Einbußen auf die zeichnerische Sicherheit seiner Hand gestützt bleiben, Beiträgen etwa zum Thema Mutter und Kind, Porträts, leuchten in kühnen Transparenzen andere auf, die das grüne Glühen des Frühlings und das gelbe des Herbstes, das muschelbunte Schillern der Bergseen und den duftigen Klang von Fingerhut und Mohn zartkräftig bewahren.

Durfte man in den beiden letzten Jahren aus den Veranstaltungen des Vereins Berliner Künstler mit Genugtuung auf einen endlich erwachten Verjüngungswillen schließen und sich über manchen Ansatz freuen, mit der künstlerischen Lebendigkeit der Zeit in Kontakt zu kommen, so war doch allzubald ein Nachlassen solcher Regungen, ein Wiederabsacken zu spüren. Und heute ist wieder alles wie es war. Die Frühjahrsausstellung im Künstlerhaus bietet ein Gesamtbild der geistigen Öde, der muffigen Selbstgenügsamkeit, des Verantwortungsmangels, daß nur in aller Deutlichkeit gesagt werden kann: wenn es in diesem Stile weitergehen sollte, hat der kritische Beobachter hier nichts mehr zu suchen. Abgesehen von den tonsanften Landschaften der Pfitzner und Türcke, von den feinen Porträtskulpturen der Isenstein und Karsch kaum eine Leistung, die die künstlerische Öffentlichkeit etwas angeht. Das Niveau senkt sich vielfach zu dem der Ramschkunsthandlungen in der Friedrichstraße. Wolfradt

FRANKFURT a. M.

Das Kupferstichkabinett, unter der rührigen Leitung von Dr. Edmund Schilling, präsentiert im Erdgeschoß des Städel »Aquarelle aus vier Jahrhunderten«. Bei den aquarellierten Blättern der frühen Meister spielt die Farbe nur eine sekundäre Rolle, wirkt nur als Begleitmotiv für den Linienrhythmus des Vorwurfs, auch bei Holbein d. Ä. und Dürer. Der Prager Wenzel Hollar zeigt das erste farbig aufgefaßte Aquarell in der Darstellung zweier Frauen, deren eine in wunderbar grauen Tönen den sanften Aufklang zu ihrer Nachbarin in kräftigerer Farbigkeit, in grüner Schürze und pikantem, rotem Ärmelaufschlag, gibt. Reizvoll auch seine ganz kleinen, flach hingestreckten Land-

schaftsveduten mit Feinheiten in den Einzelheiten. Ein romanisierendes, barockes »Bacchanal« von I. V. Platzer macht auch den Versuch, Figuren und Landschaft koloristisch darzubieten, aber der Farbauftrag bleibt schematisch.

Es ist das Verdienst der deutschen Romantiker, einen Landschaftsstil geschaffen zu haben, der ihre Sehnsucht nach dem schweifenden Glück der Ferne, ihren ganzen seelischen Enthusiasmus aufnahm. Aus Freude an den »Wundern des Kosmos« sind die kleinen, hellen Studien, die Carl Philipp Fohr von Wolken und Himmel, von Bläue und grauweißem Duft hinskizzierte, geboren. Sie sind von einer Zartheit der Farbe und einer Reinheit der Empfindung, die man »lyrisch« nennen muß. (Eine direkte Linie in der Auffassung führt von diesen Werken zu dem »Thunersee« des gefühlskühleren Hodler.)

Die anderen Aquarelle, zum Beispiel »Baden-Baden« vor dämmernder Berglehne mit grauen Häusern in buschigem Grün, schenken uns intuitiv erfaßtes Naturerlebnis und zugleich den ewigen Traum einer Landschaft. Auch sein Freund Ernst Fries packt in seinem Aquarell der Campagna die Weite dieser Fläche, ohne zu perspektivischen Hilfsmitteln greifen zu müssen. Der frühe Entwurf zu dem Maximilian I., im Kaisersaal des Römer, eine Grisaille von Alfred Rethel, zeugt von mächtigem Schwung. Schmucke, kleine Genreszenen im Freien, Männer in Hell vor hellem Horizont, bietet der immer noch zu wenig geschätzte Gottlieb Welte.

Neben diesen Blättern deutscher Kunst kann sich eine Abteilung, speziell Frankfurter Maler, gut behaupten. Von Goethe zwei Blätter, das eine für die damalige Zeit kühn in der Farbe: rotgoldenes Gestein neben himbeerrotem Streifen am Horizont, das zweite, von der Villa Borghese, farbloser, aber bei aller Weichheit der Diktion sehr klar in dem Aufbau.

Lebendig und reif in der Naturdarstellung ist Philipp Rumpf, sowohl in der einen Landschaft mit dem gelbschimmernden Weizenfeld wie in der Skizze einer Frau im blauen Rock, die unter einem Baum sitzt. Mit ein paar Farbflecken Mensch, Landschaft und Luft erfaßt; ein Stück guter Malerei.

Von dem als Porträtist Schopenhauers bekannten Lunteschütz stammt eine formschöne Zeichnung einer Sitzfigur und eine aquarellierte Bleistiftzeichnung zweier Akte im Freien: eine venushafte, helle Frauengestalt und ein gebräunter Jünglingskörper, frühlingshafte Blüten um sie herum. Zärtlichkeit der Form, Linienrhythmus.

George Grosz — Die Idee der Zeit. 1929
Aus der Ausstellung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

Endlich Wilhelm Steinhausen! Das Frankfurter Steinhausen-Archiv bewahrt Skizzenbücher mit Zeichnungen von ganz seltener Naturinnigkeit. Unter den hier ausgestellten Arbeiten das Studienblatt einer roten Tulpe: bei Vollendung der kubischen Form das sensibelste Detail der seidigen Blumenblätter, bei differenzierten Farbübergängen von Rosa zu Zinnober, Gelb und Blaugrün eine einheitlich leuchtende Fanfare von Glück. Sascha Schwabacher

GEMÄLDE AUF DER ANTWERPENER AUSSTELLUNG

Antwerpen wird in der flämischen Ausstellung, die im Mai eröffnet werden soll, um Ende September zu schließen, viele hervorragende Gemälde vereinen, die, über ganz Europa verstreut, zum Teil weltberühmt, zum Teil kaum bekannt sind. Laut einer Mitteilung von wohlunterrichteter Seite sind der Ausstellungsleitung unter anderem die folgenden Bilder bestimmt zugesagt worden:

W i e n, Kunsthistorisches Museum. Von Pieter B r u e g e l: Der Vogeldieb; der Seesturm. — Das Selbstbildnis von R u b e n s. — Der sog. Rhodokanakis von Van D y c k. — Das Vogelschießen in Brüssel von T e n i e r s. — Das Schneegestöber von Lucas van V a l c k e n b o r c h. — Außerdem Gemälde aus Privatbesitz.

Marc Chagall — Der Wolf und der Storch

Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin

Budapest. Die trauernde heil. Magdalena von Colijn de Coter. — Bildnis eines Mannes von Jordaens. — Konzert der Familie Van Eyck von Gonzales Coques. — Aus der Sammlung Marzell von Nemes: Der trauernde hl. Johannes von Colijn de Coter.

Berlin. Männerkopf vom Meister von Flémalle. — Die Kindergruppe von Cornelis de Vos.

Florenz. Die Vier Philosophen (Pitti) von Rubens. — Der Prinz von Dänemark; Claudia de' Medici; beide von Sustermans. — Ein Memling aus den Uffizien.

Genua. Das große Triptychon mit der Anbetung der Könige von Joos van Cleef aus dem Besitz der Kirche San Donato.

Mailand. Die sog. Amalie von Solms von Van Dyck aus der Brera.

Turin. Die Stigmatisation des hl. Franziskus von Van Eyck. — Die Skizze der Apotheose Heinrichs IV. von Rubens. — Von Teniers: Das Bildnis seiner Frau.

Paris. Jesus und die Samariterin von Juan de Flandes. — Die Kirmeß von Rubens. — Das Bildnis der Helene Fourment mit ihren zwei Kindern von Rubens. — Aus der Sammlung Bliß: Das Porträt einer Prinzessin aus dem Hause Savoyen vom Meister von Flémalle.

Caen. Das Frauenporträt von Frans Floris.

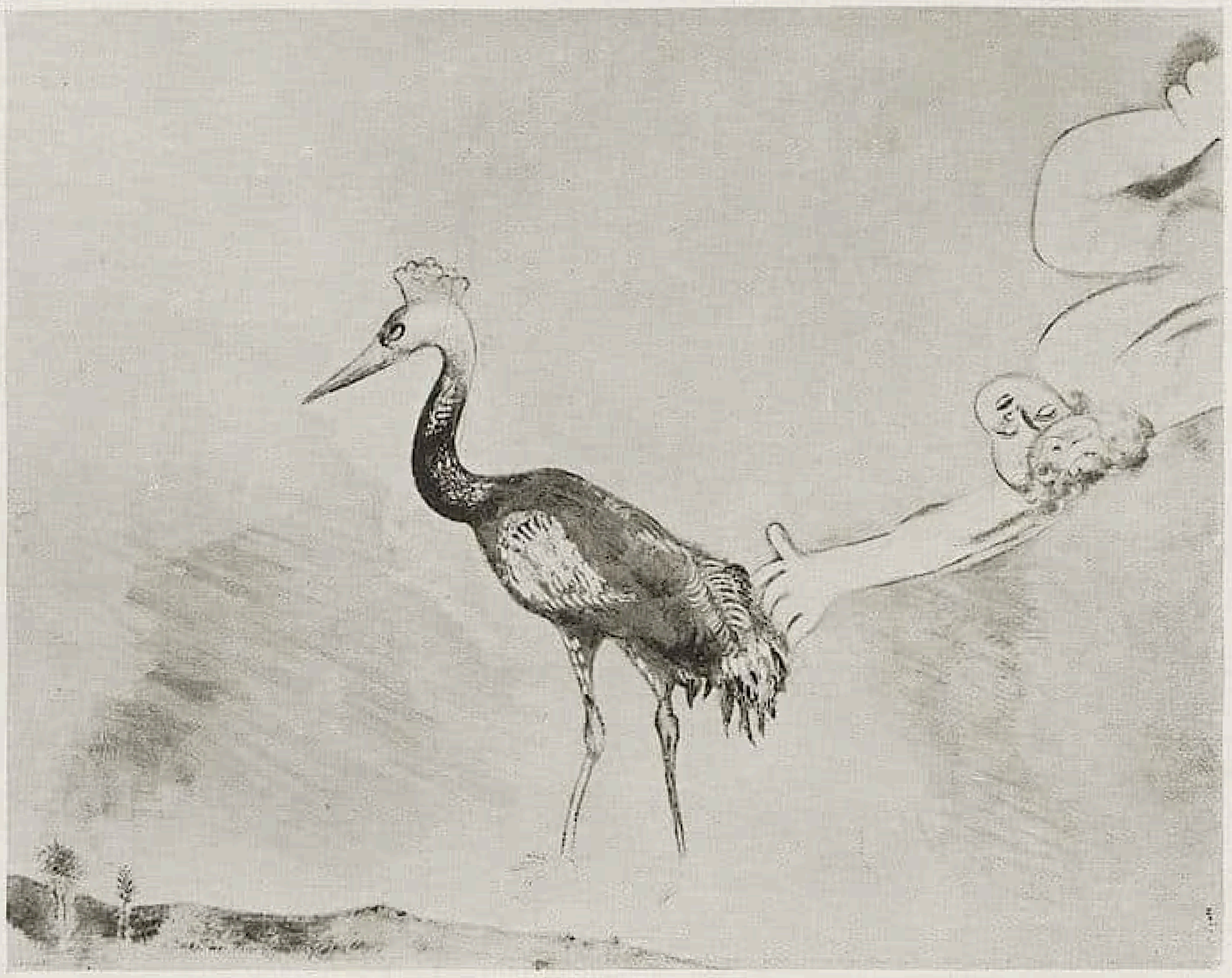
Dijon. Die Geburt Christi vom Meister von Flémalle.

Lyon. Mariae Heimsuchung von Jordaens. — Das kleine ganzfigurige Bildnis einer lesenden Frau von Gonzales Coques. — Junger Mann mit Brief von Jakob van Oost.

Nancy. Die beiden Predellen vom Mechelner Wunderbaren Fischzug von Rubens.

Toulouse. Die Skizze der Laurentius-Marter aus der Katharinenkirche zu Mecheln von Erasmus Quellinus.

England. Die kleinen Grisaillen der Eucharistie-Serie von Rubens aus Cambridge. — Von Van Dyck: Graf von Arenberg in ganzer Figur und



Marc Chagall — Die Frösche, die einen König verlangten
Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin

ein Frauenbildnis; beide aus Althorp (Lord Spencer). — Vier Bildnisse von Van Dyck aus dem Besitz der Lady Mountbatten. — Das Bildnis des Abbé Scaglia von Van Dyck (früher Sammlung Holford) aus dem Besitz von Lord Camrose. — Die Verlobung Karls I. mit Henrietta von Van Dyck aus dem Besitz des Herzogs von Grafton. — Maria von Medici von Van Dyck; Die Kinder Christians von Dänemark von Mabuse. Beide aus dem Besitz von Lord Radnor. — Außerdem Beiträge aus dem Londoner Kunsthandel.

Madrid. Königliches Schloß: die 15 kleinen Tafeln aus dem Oratorium der Königin Isabella von Juan de Flandes. — Aus dem Besitz des Herzogs von Alba zwei Gemälde von Rubens.

Lissabon. Aus dem Museum: Die Madonna von Memling. — Die Madonna mit Engeln aus der sog. Bles-Gruppe (früher im Königlichen Schloß). — Madonna von Quentin Massys. — Ruhe auf der Flucht von Gerard David. L. Burchard

GROSSE AUSSTELLUNG IN DER MÜNCHNER RESIDENZ

Einer der mannigfachen Pläne, die als Teil des Programms »München 1930« erörtert worden sind, hat jetzt soweit Gestalt gewonnen, daß es an der Zeit ist, einiges darüber verlauten zu lassen. Neben den von den Staatstheatern geplanten Festspielen der Oper und des Schauspiels, neben den verschiedenen Gastkonzerten berühmter Orchester, neben der vom Glaspalast angesagten »Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung« ist für die Zeit der Oberammergauer Passionsspiele auch eine große Ausstellung alter Kunst in München geplant. Diese Ausstellung von »Kirchlichen Kunstschätzen aus Bayern« ist in ihrer jetzigen Disposition das Ergebnis einer ganzen Reihe von vorbereitenden Besprechungen des verflossenen Jahres. Das jetzt festliegende Programm sieht eine Darbietung von wertvollen Kunstschätzen aus bayrischem Kirchen- und Klosterbesitz vor, denen in Einzelfällen auch hochwertige Stücke aus Museums- und Privatbesitz angegliedert werden sollen. In der Hauptsache handelt es sich um die Vorführung von Werken der Gold- und Silberschmiedekunst, dazu kommen Tafelbilder, Skulpturen, Wirkteppiche, Stickereien und anderes. Zeitlich umfassen die Ausstellungsgegenstände die ungeheuere Periode von zwölf Jahrhunderten, vom 8. bis zum 19. Jahrhundert. Um einen ungefähren Begriff von dem Umfang der Darbietung zu geben, sei erwähnt, daß etwa 300 wertvolle Kunstgegenstände zusammenkommen werden, darunter das berühmte »Goldene Rössel« aus der Schatzkammer in Altötting, ein einzigartiges Juwel spätmittelalterlicher Goldschmiedekunst.

Die Ausstellung, die unter dem Protektorat Seiner Eminenz des Erzbischofs Michael Kardinal Faulhaber steht, erfreut sich der tatkräftigen Förderung durch alle bayrischen Bischöfe. Die Durch-

Raffael — Aus einer Wiener Sammlung — Skizzenblatt
Versteigerung durch C. G. Boerner, Leipzig, und Paul Graupe, Berlin, am 12. Mai in Berlin

führung des Unternehmens und die finanzielle Sicherstellung hat die Stadt München übernommen. Die sämtlichen bayrischen Staatsminister und die Direktoren der bayrischen Museen werden der Veranstaltung ihre Förderung angedeihen lassen. Der führende Münchner Kunsthandel, der auch an den Vorberatungen der Ausstellung beteiligt war, hat es übernommen, die Zeichnung eines Garantiefonds in die Wege zu leiten. Die Geschäftsstelle der Ausstellung, die am 26. Mai in den Steinzimmern der Münchner Residenz eröffnet wird und bis Ende September dauert, befindet sich im Residenzmuseum.

Der Arbeitsausschuß setzt sich aus folgenden Kunsthistorikern zusammen: Geheimrat Dr. Philipp Maria Halm, Direktor Dr. Eberhard Hanfstaengl, Prälat Dr. Michael Hartig, Monsignore Dr. Richard Hoffmann, Direktor Dr. Friedrich Hofmann, Direktor Dr. Georg Lill und Dr. Hubert Wilm. H. W.

BASCHKIRTZEFF-AUSSTELLUNG IN LENINGRAD

Seit dem Hinscheiden der russisch-französischen Malerin Maria Baschkirtzeff (1860—1884), welche weniger durch ihre Kunst als durch ihre eigenartigen Tagebücher weltbekannt wurde, sind volle 45 Jahre verflossen, ohne daß in ihrem Heimatlande je eine Schau ihres Gesamtschaffens veranstaltet wurde. Und doch hatte die Mutter der im Alter von rund 24 Jahren verstorbenen Künstlerin bereits 1908 dem Russischen Museum in Petersburg den ganzen Nachlaß, bestehend aus einem Hundert von Ölgemälden, vielen Zeichnungen, einigen Skulpturen, als Geschenk überlassen. Von diesen Werken waren in den Vorkriegsjahren nur einige wenige im genannten Museum ausgestellt, und erst vor kurzem wurde daselbst zum erstenmal eine spezielle Baschkirtzeff-Schau arrangiert, welche in chronologischer Reihenfolge den Entwicklungsgang der jungen Künstlerin seit ihren Anfängen in der Académie Julien bis zu den letzten, unvollendeten Porträts zeigte. Wie die meisten Malerinnen, hat auch Maria Baschkirtzeff ihr Bestes im Bildnis gegeben und in einigen Frauenporträts kam auch der russische Zug ihres Wesens, psychologische Vertiefung und ein mannhafter Wahrheitsdrang, am stärksten zum Vorschein.

P. E.

WIENER AUSSTELLUNGEN

Neuere chinesische Malerei und japanische Holzschnitte / Kalifala Sidibè / Werkbund-Ausstellung

In der »Sezession« und in der »Neuen Galerie« hat östliche Kunst vorübergehend Fuß gefaßt. In der Sezession sind neuere Malereien und Holzschnitte ostasiatischer Herkunft zu sehen, in der Neuen Galerie Bilder des Sudanesen Kalifala Sidibè: Schößlinge alter Kulturen und naive, primitive Volkskunst.

Rembrandt Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm
Erster Zustand mit eigenhändigen Korrekturen des Künstlers
Aus der Versteigerung zweier ausländischer Sammlungen durch Hollstein & Puppel, Berlin am 29. und 30. April

Die Malereien der Chinesen zeigen bewußtes Anknüpfen Jung-Chinas an die alten Traditionen, von denen sich die neuere Malerei in der Hauptsache durch eine naturalistischere Auffassung (die sich vor allem in der reicheren und lebhafteren Farbigkeit äußerst) unterscheidet. Einzelnes Tüchtige findet sich zumal auf dem Gebiete der Blumen- und Tierdarstellung. Wohl die naturnaheste dieser Arbeiten, die in der Subtilität der Wiedergabe den alten Vorbildern am nächsten kommt, ist das Kakemono-Bild mit den in ihrer Eigenart ganz wundersam erfaßten Krebsen des Hsia-yishen. Im allgemeinen aber zeigt sich doch, insbesondere in der Schematik der Landschaftsmalerei, so auch bei Wu-chang-shi, dem vielgepriesenen Erneuerer der Malerei Ostasiens und ebenso bei dem in China sehr geschätzten Tshi-bai-shi (näher stehen den Alten die Landschaften des Hsia-chendzun), eine nicht verhehlbare Kluft zwischen den Leistungen der vergangenen Jahrhunderte und denen der neuen Generation, ein Nachlassen des Feingefühls für dekorative Flächenteilung, der Durchgeistigung des Gegenstandes.

In den kolorierten Holzschnitten der jungen japanischen Künstler aus dem Kunstverein Yamato-Ekei und der Kioto-Künstler tritt zu den alten Elementen ein starker Einschlag europäischer Kunst hinzu, der sich bisweilen in der Formengebung, noch öfter aber in dem zuweilen sehr wilden Kolorit bemerkbar macht.

Man hat den Eindruck, als hätten die meisten Künstler den inneren Zusammenhang mit der großen Vergangenheit verloren, ohne etwas Neues an ihre Stelle setzen zu können. —

Über Kalifala Sidibè wurde bereits anläßlich der Berliner Ausstellung berichtet (Cicerone XXII, S. 82). Amüsante Arbeiten, unbeschwert von Tradition. Ihr Schöpfer eine Art afrikanischer Rousseau, dessen Bilder vor denen des Franzosen eine starke dekorative Note voraus haben.

Ende 15. Jahrh., Verona? Noah beim Bau der Arche
Miniatur auf Pergament
Aus der Versteigerung bei C. G. Boerner, Leipzig, am 6. bis 10. Mai

Für Ende Mai ist die Eröffnung der Ausstellung des österreichischen Werkbundes im österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Aussicht genommen, wobei auch der deutsche Werkbund vertreten sein wird.
Die Ausstellung im Kunstgewerbemuseum soll im besonderen dem Fremdenverkehr gewidmete Räume zeigen. Um einen für Damen- und Herrenmode bestimmten Raum (Entw. J. Hoffmann) gruppieren sich: ein Kaffeehaus (Entw. J. Hoffmann), ein Teesalon (Entw. J. Frank), eine Bar (Entw. O. Strnad), ein Modesalon (Entw. A. Soulek), ein Fremdenverkehrsbureau (Entw. E. Lichtblau), eine Hotelhalle (Entw. W. Sobotka), ein Schönheitssalon (Entw. A. Wimmer), eine Delikatessenhandlung (Entw. F. Kuhn), eine Espressostube (Entw. J. Hoffmann), ein Repräsentationsraum der österreichischen Tabakregie (Entw. O. Haerdtl), eine Likörstube (Entw. M. Flögl), eine Glashandlung mit Waren von Lobmeyr (Entw. O. Strnad). Cl. Holzmeister richtet im Garten ein Weinrestaurant ein, Gorge ein Confiturengeschäft, C. Witzmann eine Heurigenschenke usw.
Die Eröffnung der Werkbundsiedelung, an deren Errichtung 30 Architekten unter der Leitung J. Franks teilnehmen, darunter: Brenner, H. Haering, Haerdtel, J. Hoffmann, Lihotzky, Loos, Lurçat, Rietveld, Schuster und Strnad, mußte auf den Herbst verschoben werden. Poglayen-Neuwall

KÖLN

Römisches Bollwerk und Heiligtum in Köln-Deutz / Estnische Künstler in Köln

Nachdem sich Rom im vorgerückten 3. Jahrhundert (unter Gallienus) zur Preisgabe des Limes hatte entschließen müssen, ging es dazu über, ein Befestigungssystem längs des Rheins mit allen Schikanen seiner Ingenieurkunst zu entwickeln, stark genug, dem Druck der Germanen auf geraume Zeit zu trotzen und das linksrheinische Land gegen überraschende räuberische Einfälle wirksam zu schützen. Aus dieser Periode, und zwar aus der Regierungszeit Konstantins, stammt auch das der colonia Agrippina gegenüberliegende und mit ihr durch eine feste Brücke verbunden gewesene Deutzer Kastell (castrum Divitensium), über dessen Grundriß und bauliche Gesamtstruktur man bisher noch sehr auf Vermutungen angewiesen war. Dr. Fremersdorf, äußerst tätiger Vorsteher der Kölner römischen Sammlungen, hat nun in Deutz Grabungen begonnen, um dieser Wehranlage aus konstantinischer Zeit recht eigentlich auf den Grund zu gehen. Die Resultate sind schon jetzt überraschend. Es ist einwandfrei festgestellt, daß die kleine Heribertuskirche, deren alte romanische Gestalt leider durch späte Gotik, Renaissance und Barock fast aufgezehrt ist, auf römischen Grundmauern ruht, die ein Heiligtum, vermutlich auch aus den Tagen des Kastell- und Brük-

Ferraresisch, Art des Cosimo Tura — Buchminiatur
Aus einer Wiener Sammlung. Versteigerung durch Hermann Ball und Paul Graupe, Berlin, am 12. Mai

kenbauers Konstantin, getragen haben. Es gilt nun, die Grabungen so weit auszudehnen, daß klar wird, wie der Grundriß dieses inmitten des Kastells gelegenen Sakralbaus beschaffen war und wie weit sein voraussichtliches Oval mit dem Grundriß des bei dieser Gelegenheit mitzuerforschenden romanischen Überbaus übereingestimmt hat. Das Heiligtum ist sozusagen das heilige Herz dieses rechtsrheinischen Brückenbollwerks, das es mit annähernd drei Meter dicken und vermutlich zwölf Meter hoch gewesenen Mauern, Toren und Türmen aus Tuff und Ziegeln massig umpanzert. Dies alles nun macht der Spaten von Tag zu Tag anschaulicher. Am weitesten gedieh bisher die Freilegung der imposanten Trümmer des großen Osttors. Wer es durchschritten hatte, befand sich jenseits des römischen Ordogeistes, sah sich allein gegenüber der großen germanischen Sphinx, ja dem unermeßlichen Ungewiß zwischen Rhein und Stillem Ozean. Durch dies Tor mögen auch die ersten Christianisierungsexpeditionen gen Osten gezogen sein. Wenn die Stadt Köln auf die anschauliche Herausarbeitung ihrer zweitausendjährigen Geschichte im öffentlichen Stadtbild Wert legen sollte, so wird sie Sorge tragen, daß die bezeichnendsten Bruchstücke des Kastells vollkommen freigelegt und durch eine streng geometrische Gartenanlage mit dem nahen Rheinischen Museum und Schnütgen-Museum stadträumlich einwandfrei verbunden werden.

*

Wertvoll ergänzt wird eine Ausstellung estnischer Volkskunst im Kölner Kunstgewerbemuseum durch eine Gruppe estnisch-europäischer Vortrüppler, als deren entschiedenste Geister man die drei kurz vor oder kurz nach der Jahrhundertwende geborenen Maler Akberg, Blumenfeldt und Olvi hervorheben möchte. Andere, von denen man auf Grund illustrierter estnischer Publikationen ebenfalls Gutes erwarten durfte, blieben aus. Das beste Bild der kleinen Schau ist eine Konstruktion von Akberg; die sehr weitgehende Abstraktion bedeutet hier durchaus nur sehr weitgehende Vergeistigung des künstlerisch zu meisternden räumlichen Stoffs. Wir danken unserem Direktor, Dr. With, daß er sich um die Vorführung dieser extremen estnischen Gruppe im Rahmen der estnischen Ausstellung besonders bemüht hat. Jatho

LONDON

Im Hause von Sir Philip Sassoon in Park Lane wurde kürzlich eine hochinteressante Ausstellung eröffnet, die Loan Exhibition of 18th century English Conversation Pieces.
Diese Conversation-Pieces, d. h. Bilder, die mehrere Porträtfiguren in dramatischer Verbindung oder psychologischer Beziehung in einer Komposition zusammenschließen, genießen ja in der auf Namen und Geschlecht besonders stolzen englischen Gesellschaft eine außergewöhnliche Beliebtheit und hohe Bewertung.
Durch die innere Handlung vom Porträtgruppen-

bild, durch die Wahrung der Persönlichkeit in ihrer wirklichen sozialen Stellung vom Genrebild sich unterscheidend, wurde dieser Bildtyp schon im Holland des 17. Jahrhunderts (von Jan Molenaer, Dirk Hals, Buyteweck, Maes, Ochtervelt, Netscher u. a.) gepflegt und auch dann und wann in Frankreich (von de Troy und Carle van Loo z. B.) bevorzugt. Aber das England des 18. Jahrhunderts führte, begünstigt von der politischen und wirtschaftlichen Entwicklung, das Konversationsstück zu einem Höhepunkt seiner Entwicklung und überlieferte uns in dieser Bildform ein vollendetes Abbild der damaligen höheren Gesellschaftsschichten, der führenden Politiker, Handelsherren und Geldmagnaten, der berühmten Kleriker, Schauspieler, Schriftsteller und Sportsmänner.

Mit Hogarth, der den Geist großer Malerei in kleinmeisterliche Bildform hineintrug, begann die recht eigentlich englische Entwicklung. Denn der ältere John Marcellus Laroon wandelte noch, wie das Bild eines »Bettlers, einen Herrn und eine Dame um Almosen bittend« beweist, in den Bahnen Watteaus und auch Joseph Francis Nollekens, Antwerpener von Geburt, aber schon 1733 in London, geht mit seiner »Musikgesellschaft« wie Mercier noch nachahmend den Weg der französischen Meister.

Hogarth aber, auch im persönlichen Leben ein Feind alles Fremden, gibt dieser Bildgattung das typisch englische Gepräge und führt sie zugleich auf einen ersten Höhepunkt. Von Daumierscher Freiheit der Behandlung und Erfassung des Mienenspiels ist sein »lachendes Publikum« aus dem Besitz von L. C. Lewis, von gewohnter Genauigkeit und Feinheit seine »Cholmondeley Familie« des Marquess of Cholmondeley und seine »Studie für einen Maskenball« der South London Art Gallery. Von den Schauspielbildern wäre eine Szene aus »The Beggars Opera« im Besitz des Duke of Leeds zu nennen, am großartigsten aber in Aufbau, Durchführung und Beseelung ist sein Bild einer Vorstellung des Theaterstückes von Dryden, die »Eroberung Mexikos« genannt. Dieses Bild, der Countess von Ilchester gehörend, hat auch auf der vorjährigen Ausstellung englischer Malerei in Brüssel das größte Aufsehen erregt.

Joseph Highmore kommt Hogarth nahe in seinem »Grünen Saal« bei Lord Glenconner, während Francis Hayman in dem »Familienbild« beim Viscount Lee of Fareham sich als steifen, harten und langweiligen Nachahmer des großen Meisters zu erkennen gibt.

Für Sir Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough, die Größen der folgenden Generation, war das lebensgroße Porträt die gewohnte Bildform, immerhin bringt die Ausstellung auch glänzende Versuche auf dem Gebiet des Konservationsstückes. Ersterer schuf in der Vereinigung »einiger Freunde des Künstlers« (Besitzer: Mr. Julian Lousada) ein feines, witziges, skizzenartig gemaltes Bild, von letzterem hingegen stammt das »Menuett« (Besitzer: Leutnt.-Col. Giles H. Loder) sowie das in Brüssel bewunderte Doppelporträt von »Robert Andrews und Frau« in einer prachtvollen Landschaft (Besitzer: Mr. G. W. Andrews).

Auf einen weiteren Gipfel wurde unsere Bildgattung durch John Zoffany geführt. Dieser Meister, eigentlich Deutscher von Geburt, aber in seinem Kunstcharakter ganz englisch, bildet mit 57 Werken den Mittelpunkt der Ausstellung. Zu Recht, denn wenn auch Zoffany nicht über die Palette eines Hogarth oder Reynolds verfügte, so wußte er doch in den unzähligen Konservationsstücken, die ihm in Auftrag gegeben wurden, immer neue Arrangements zu ersinnen und jedem Motiv eines Bildes hohen dekorativen Effekt abzugewinnen. In der Qualität seines Vortrags sehr unterschiedlich, wirkt er manchmal wie in dem Bilde des »Duke of York und seine Freunde« der Miß Boothby langweilig und kraftlos, während andere Arbeiten, wie »die Familie des Sir William Young« im Besitz von Sir Philip Sassoon von einer anschaulichen Erzählungskunst, von feinem Farbensinn und brillanter Technik zeugen. Als besonders interessante Werke von seiner Hand seien folgende Bilder aus der Fülle herausgegriffen: »Mann und zwei Jungens mit einem Drachen« (Besitzer: Messrs. Herbert), »Mr. Bennett« (Besitzer: Sir Philip Sassoon), »Graf und Gräfin Cowper mit der Familie Gore« (Besitzer: Lady Desborough), »Charles Townley und seine Freunde« (Besitzer: Major Lord O'Hagan) und »Herr und Frau Palmer mit Tochter« (Besitzer: Hon. Frederic Wallop).

Die künstlerische Höhe seiner Bilder mag man abmessen im Vergleich mit dem etwas älteren, in England geschätzten Arthur Devis, der in seinen Bildern, wie in den »zwei kleinen Fräulein Edgars« des Viscount Bearsted eine talentlose Anglisierung des späten Netscher-Stiles vornimmt.

George Stubbs und der spätere Ben Marshall, die Hauptmeister der Jagd- und Tierdarstellung, sind mit meisterhaften Arbeiten auch unter den Konversationsstücken vertreten, Stubbs mit dem Bild des »Colonel Pocklington und Familie« der Mrs. Carstairs sich gleicherweise als guter Porträtist und Landschafter erweisend.

Während George Morland, Rowlandson, Henry Walton und Francis Wheatley das Genrehafte auf Kosten des Porträthaften in den Vordergrund rücken, bleiben John Hamilton Mortimer und John Singleton Copley, malerisch weit weniger begabt, dem Bildtyp Zoffanys treu. Doch kann Copley in seiner »Sitwell Familie« des Captain Isbert Sitwell trotz seiner impressionistisch-oberflächlichen Malweise eine modellmäßige Steifheit der Bewegungen nicht überwinden.

Charles Robert Leslie, dessen bestes Bild

die »Bibliothek des Holland-Hauses« (Besitzer: Earl Grey) ist, gehört schon der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an. Im ganzen eine Ausstellung, die ein wichtiges, vom Ausland zu wenig beachtetes Gebiet englischer Malerei gut beleuchtet. heinz rosenbaum

PERSONALIA

FEULNERS BERUFUNG NACH FRANKFURT a. M.

Swarzenski, der Generaldirektor der städtischen Sammlungen in Frankfurt a. M., hat einen ausgezeichneten Griff getan, als er eben den Hauptkonservator des Münchner Residenz-Museums, Dr. Adolf Feulner, zum Direktor des Frankfurter Kunstgewerbe-Museums und des historischen Museums daselbst berief. Er sicherte den ihm unterstellten Sammlungen damit nicht nur einen auf dem musealen Gebiet hervorragend bewährten Fachmann, sondern auch einen Kenner von hohem Rang auf vielen Gebieten, obwohl Feulners besondere Liebe von jeher dem deutschen Barock und Rokoko gegolten hat. Man kann daher Frankfurt ebensosehr zu der Berufung Feulners beglückwünschen, wie man München beklagen muß, daß es wieder einmal einen seiner fähigsten Köpfe frei gibt. b

Barent Fabritius Rebekka und Eleazar am Brunnen

Versteigerung der Sammlung Birger-Svenonius, Stockholm bei A. Wertheim, Berlin, am 30. April

JACOBUS VAN LOOY †

Am 24. Februar verschied in Haarlem, seinem Geburtsort, 75 jährig, der Maler Jacobus van Looy, der der gegenwärtigen Generation ein Fremder geworden war. Sein Ruhm als Prosaist, als Erzähler und Shakespeare-Nachdichter hatte den des Malers verdrängt. 1901 war die letzte Sonderausstellung seiner Werke abgehalten worden. In Museen haben sich nur ausnahmsweise Werke von ihm verirrt: ein großer Garten mit blühenden blauen Akeleien von starker Leuchtkraft und eine Magd mit einer Katze auf der Schulter in dunkeler Farbenskala, beide im Städtischen Museum in Amsterdam, die ihn uns in Wahl des Motivs, in Auffassung und Behandlung als einen Outsider zeigen: einen soliden, sicheren Modelleur, dem es auf handwerkliche Genauigkeit ankam. Ihn interessierte nicht so sehr das Spiel des Lichtes auf den Dingen, sondern die Dinge und vor allem der Mensch selber, sein Charakter, sein inneres Wesen, wie es sich in seinem Bau, seinem Gehaben und seiner Physiognomie ausspricht. H.

Prof. Jan Plaśnik, Ordinarius an der Universität zu Lemberg, ist im Alter von 57 Jahren verschieden. Kulturhistoriker von Fach, hat sich Prof. Plaśnik auch der polnischen Kunstgeschichte durch seine zahlreichen Studien über die Auswirkungen italienischer Kunst und Kultur in Polen verdient gemacht sowie auch durch seine monographische, auf Archivalien basierte Arbeit über Veit Stoß. — P. E.

Canaletto Markusplatz. Federzeichnung

Aus der Versteigerung bei C. G. Boerner, Leipzig, am 6. bis 10. Mai

SAMMLER UND MARKT

DIE FRÜHJAHRS-VERSTEIGERUNGEN BEI C. G. BOERNER, LEIPZIG

Der Verkauf des Campe-Viewegschen Kunstbesitzes nimmt seinen Fortgang. Bei Boerner folgt das Ausgebot eines Teiles der Handzeichnungssammlung Heinrich Campes, die durch Erbteilung in den Besitz des Geheimrats Ehlers in Göttingen und der Familie Vieweg in Braunschweig gekommen war. Aus der Sammlung Ehlers gelangen sämtliche italienischen, niederländischen, schweizerischen und französischen Blätter zur Versteigerung, aus der Sammlung Vieweg einige kostbare Blätter, die bei einem Verkauf der Kollektion vor längerer Zeit zurückbehalten wurden. Ergänzend treten die Zeichnungen der Mannheimer Sammlung Dr. Gaa, die fast ausschließlich niederländische Meister des 17. Jahrhundert enthält, hinzu. Die Versteigerung dieser drei Handzeichnungssammlungen findet am 9. und 10. Mai in Leipzig statt.

Die Zeichenkunst der italienischen und niederländischen Schule ist mit etwa gleich großen Qualitäten vertreten. Unter den wenigen Quattrocentozeichnungen steht das weibliche Profilbildnis von Benozzo Gozzoli an erster Stelle. Es ist in Silberstift und Höhung in Deckweiß auf rosa grundiertem Papier ausgeführt und zählt zu den wenigen Bildnisstudien Gozzolis, von denen sich weitere Beispiele in den Uffizien, im British Museum und in Windsor befinden. Ans Ende des 15. Jahrhunderts führen mehrere Silberstiftzeichnungen mit Gewandstudien (Nr. 4 und 5), die zu der Gruppe der von Berenson dem Davide Ghirlandajo zugewiesenen Blättern gehören dürften. Von kunstgeschichtlicher Bedeutung ist die Studie eines schwebenden Engels in starker Verkürzung von Correggio; nicht minder bedeutungsvoll die Kreideskizze eines auf Wolken knienden Mannes von Tizian, die stilistisch einer Zeichnung im Victoria- und Albert-Museum in London nahe verwandt ist. Das 16. Jahrhundert ist ferner mit drei Kreidezeichnungen von Andrea del Sarto, Teilen des Kartons für die große heilige Familie im Palazzo Pitti; einem männlichen Akt (Merkur?) von Rosso Rossi, wohl der Vorzeichnung für den Stich des Caraglio aus der Folge der Göttergestalten in Nischen; zwei Landschaften Domenico Campagnolas vertreten, das 17. Jahrhundert mit einer Aktzeichnung in Feder von Annibale Carracci und einer Anzahl von Figuren- und Landschaftsstudien von Guercino. Am zahlreichsten sind die Arbeiten des 18. Jahrhunderts, darunter Kompositionsentwürfe der beiden Tiepolo und Pittonis, eine Bildnisstudie von Piazzetta, Landschaftsbilder von Canaletto, Belotto, Guardi und Piranesi.

Die niederländische Handzeichnung hat fast ausschließlich Werke des 17. Jahrhunderts aufzuweisen. Zwei Zeichnungen von Pieter Coecke van Alost, ein Blatt von Peter Candid und einige Landschaftszeichnungen von Hans Bol sind Ausnahmen aus früherer Zeit. Im 17. Jahrhundert heben sich einige Gruppen heraus: Landschaftsblätter flämischer Meister wie Josse de Momper, Jan Brueghel d. Ä., Jacob de Gheyn, Lucas van Valkenborch und Lucas van Uden; Landschaftsstudien holländischer

Süddeutsch, Mitte 14. Jahrh. Reliquienkästchen
Kupfer, vergoldet
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor, erster Teil, in Wien, am 11.—13. Juni

Meister, wie Avercamp, Jan van Goyen, Pieter Molyn, Salomon und Jacob van Ruisdael, Simon de Vlieger, Bakhuysen, Anthonie van Borssum, Joris van der Hagen, Herman Saftleven und Willem van de Velde; bäuerische Szenen der beiden Ostade und Cornelis Dusarts. Reich ist der Beitrag des Rembrandt-Kreises. Rembrandt selbst ist mit der Federzeichnung einer alttestamentarischen (?) Szene, die vielleicht mit der Geschichte von Elisa und der Sunamitin zu identifizieren ist, vertreten, sein Lehrer Pieter Lastman mit der Ganzfigur eines sitzenden Orientalen in Kreide. Von den Arbeiten seiner Schüler seien erwähnt: Eleazar und Rebekka am Brunnen von Ferdinand Bol, biblische Szenen von Lambert Doomer, Eeckhout und Philips de Koninck, eine sitzende Frau von Nicolaes Maes. Ferner sind einige Zeichnungen von van Dyck, Adriaen Hanneman, Jordaens, Caspar Netscher und Hendrik Verschuring bemerkenswert.
Abgesehen von einer größeren Kollektion von Zeichnungen schweizerischer Meister, darunter eine umfangreiche Serie von Scheibenrissen, enthält die Versteigerung nur wenige deutsche Blätter. Das bedeutendste Blatt, das zahlreiche niederländische Stilelemente aufweist, ist eine Verkündigung Mariae, wahrscheinlich von der Hand eines süddeutschen, um 1470—1480 tätigen Meisters. Ferner erwähnen wir Zeichnungen von Jörg Breu, Wenzel Hollar und Chodowiecki. Endlich enthält die Versteigerung eine Anzahl ausgezeichneter französischer Zeichnungen. Davon seien hervorgehoben: Bildnisstudien von Dumonstier, Lagneau und Rigaud, einige Landschaftsblätter Hubert Roberts, vor allem aber die im vorigen Heft farbig reproduzierte Gouache »Der Brief« von Nicolas Lavreince, deren Gegenstück 1921 bei Boerner zum Ausgebot gekommen ist, und eine Originalzeichnung für einen Stich im »Monument du Costume« von Moreau d. J.
Dieser höchst bedeutenden Versteigerung geht vom 6.—9. Mai eine Auktion von Dubletten der Eremitage zu Leningrad und anderer staatlicher Sammlungen der Sowjet-Union, ergänzt durch vereinzelte Beiträge aus in- und ausländischem Besitz, voran. Der frühe Holzschnitt, der seit der Versteigerung der Sammlung Wünsch 1927 nur mit wenig Material auf den Markt gekommen ist, nimmt hier nach längerer Pause wieder einen

Nottingham um 1380 — Krönung Mariä. Alabasterrelief
Aus der Versteigerung der Sammlung Leopold Seligmann am 28./29. April durch Paul Graupe und Hermann Ball, Berlin

Dürer und Rembrandt durch eine Anzahl ihrer hervorragendsten graphischen Arbeiten repräsentiert. Unter den Stichen Dürers nennen wir die vollständige Folge der Passion, Christus am Kreuz, die Madonna mit der Birne, die Madonna mit der Meerkatze, den heiligen Hubertus, die Melancholie, unter seinen Holzschnitten: Simson tötet den Löwen, die Kreuzigung der »Großen Passion« in Probedruck, ein Exemplar der kleinen Passion, die Heimsuchung, die Himmelfahrt und Krönung Mariä, den heiligen Georg, das Turnier. Vom graphischen Oeuvre Rembrandts heben wir hervor: das Opfer Abrahams, den Triumph des Mardochäus, den blinden Tobias, die drei Kreuze, die Kreuzabnahme bei Fackelschein, den heiligen Hieronymus in bergiger Landschaft, die Windmühle, die Landschaft mit dem Kahn, vor allem aber den außerordentlichen Abdruck des Hundertguldenblattes im zweiten Zustand. Ferner enthält die Versteigerung an hervorragenden Werken Blätter von Schongauer, Hans Leinberger, Altdorfer, Aldegrever, der beiden Beham, Lautensack, Lucas van Leyden, van Dyck und Adriaen van Ostade, auch einige Arbeiten italienischer Meister, wie Mantegna, Nicoletto da Modena, Jacopo de Barbari, Marc Anton und Domenico Campagnola.

breiteren Raum ein. Man findet hier einen oberrheinischen Einblatt-Holzschnitt um 1450 mit der Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem, einige Kanonblätter vom Ende des 15. Jahrhunderts und Buchholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts, darunter Theuerdank-Illustrationen in Probedrucken. Der Ornamentstich, der ebenfalls mit einer Spezialkollektion vertreten ist, enthält Arbeiten von Aldegrever, Beham, Hirschvogel, dem Meister der Kraterographie von 1551, die Monogrammisten AD und J. B., Virgil Solis u. a. Besonders reich und gut werden, wie so häufig,

Eine umfangreiche Abteilung ist dem 18. Jahrhundert vorbehalten. Hier sind zu erwähnen: Farbstiche von Bartolozzi, Bonnet, Debucourt, Janinet und William Ward; Karikaturen, Kostümblätter, Schabkunstarbeiten, Sport-, Jagd- und Pferdedarstellungen und Städteansichten. Anschließend daran kommen noch 125 ausgewählte englische und französische Blätter des 18. Jahrhunderts in breitrandigen Exemplaren von bester Qualität und Erhaltung, ausschließlich Dubletten russischer Sammlungen, zur Versteigerung. Darunter finden sich Hauptblätter Debucourts, wie »La Rose — La Main«; Les deux baisers; Nina; Anette et Lubin;

Le menuet de la mariée; La noce au Château; und John Raphael Smith's, wie »A Maid; A Wife; A Widow; What you will«. S.

MÜNCHEN

Im Juni gelangt durch die Galerie Hugo Helbing die Sammlung des 1925 verstorbenen Malers Eduard von Grützner zur Auflösung, der ein eifriger Sammler deutscher Kunst und ostasiatischen Kunstgewerbes war. Der Schwerpunkt der Sammlung liegt in der Gotik und Renaissance. Selten schöne Vertäfelungen des 15. und 16. Jahrhunderts bilden den Rahmen für bestes gotisches Mobiliar, für Möbel der Renaissance, für Keramiken, Silber- und Metallarbeiten, Textilien, frühe Glasgemälde, altdeutsche Bilder und Skulpturen in alter Fassung. Perserteppiche und Kunst des fernen Ostens vervollständigen die ungewöhnlich reichen Bestände. Ein umfangreicher Katalog wird bearbeitet. K.

LONDON

Für 100 000 Mark erwarb das Britische Museum unter Beihilfe des National Art Collection-Fund und der privaten Beisteuer des Direktors des Kupferstichkabinetts, Mr. Campbell Dogson, eine Dürer-Zeichnung, die noch vor zwei Jahren auf einer Versteigerung bei Sotheby's die Hälfte gekostet hat. Es ist die glänzende Porträtfederzeichnung einer jungen Frau, 1505 datiert und signiert mit der Inschrift »Una Vilana Windisch«. Dieses prachtvolle Bildnis einer Bäuerin aus dem Vintschgau, das Dürer auf seiner Italienreise geschaffen haben muß, ist eine wertvolle Bereicherung des Londoner öffentlichen Kunstbesitzes.

Ägypten, 6. Jahrh. n. Chr. Engel am Grabe. Elfenbein
Aus der Versteigerung der Sammlung Leopold Seligmann am 28./29. April durch Paul Graupe und Hermann Ball, Berlin

Auf einer Versteigerung ägyptischer Altertümer am 20. März bei Christie's wurde die Figur eines sitzenden Schreibers aus schwarzem Basalt mit reichen Hieroglypheninschriften, aus der 26. Dynastie stammend, von Permain für 2415 Guineas erworben. h. r.

TRUHE UND TEPPICH

Ausstellung bei Bernheimer, München

Das Haus L. Bernheimer hat eine sehenswerte Ausstellung eröffnet, die den Titel »Die Truhe und der orientalische Sammlungsteppich des 16. bis 18. Jahrhunderts« führt.

Was beim Durchwandern dieser Ausstellung vor allem auffällt, ist die stolze Reihe schöner und wirklich alter Orientteppiche, über die das Haus Bernheimer verfügt. Unter den frühen Teppichen der Ausstellung fällt ein Ouschakteppich, ein Reihengebetteppich des 16. Jahrhunderts, durch seine monumentale Wirkung auf. Prächtig in der Erhaltung ist auch ein Ouschakteppich mit Sternmuster des 16. Jahrhunderts aus Kleinasien. Ein schöner Teppich der Hofmanufaktur Kairo, 16. Jahrhundert, hing ehemals in der Schottenkirche zu Regensburg. Ein Hauptstück der Ausstellung ist ein sogenannter Holbein-Teppich, der im 16. oder 17. Jahrhundert in der Hofmanufaktur Kairo entstanden ist. Bode hat ihn in die Kunstliteratur ein-

Lavendelgefäß aus dem Schwanenservice
Meißen um 1736—41
Auktion zweier Porzellansammlungen bei Hugo Helbing, München, am 8. Mai

geführt. Noch reicher, köstlicher, bestechender in der Wirkung ist der große Herat aus dem 17. Jahrhundert, ein Stück, das den farbigen Schmelz eines gotischen Glasfensters besitzt. Neben zahlreichen türkischen Teppichen des 17. Jahrhunderts (Siebenbürgen) ist diejenige Gattung, die man früher allgemein als Damaskus bezeichnete, recht gut in der Ausstellung vertreten. Heute teilt man die Gruppe der Damaskusteppiche in zwei Abteilungen: in solche, die vermutlich in der kaiserlichen Manufaktur in Konstantinopel entstanden sind und in solche, deren Ursprung auf die Manufaktur in Kairo zurückgehen soll. Außer den türkischen Teppichen sind schöne Stücke persischer, indischer und spanischer Herkunft ausgehängt und ein großer sogenannter Polenteppich mit Seiden- und Metallfäden. Merkwürdig stark und eindringlich wirken unter all diesen schönen, gut erhaltenen Stükken zwei kleine Fragmente persischen Ursprungs: ein Tierteppich mit tiefblauer Grundfarbe und ein eigenartiger Rest eines Teppichs mit türkisfarbenem Grund.

Dieser Reichhaltigkeit an orientalischen Teppichen steht eine nicht minder große Auswahl von alten Truhen verschiedenartigster Herkunft gegenüber. Zeitlich reichen die ältesten der gezeigten Beispiele bis ins Ende des 15. Jahrhunderts zurück. Und wenn auch ganz frühe Stücke, wie sie in hervorragendem Maße etwa das Museum S. Valeria ob Sitten besitzt, hier fehlen, so gibt doch das Dargebotene eine recht anschauliche Vorstellung von den mannigfachen Kunstformen, die das Truhenmöbel im Laufe des 15., 16. und 17. Jahrhunderts angenommen hat. Aus der Zeit der Hochblüte der Truhenfabrikation, der italienischen Renaissance in Oberitalien, bringt die Ausstellung einige schöne und gut erhaltene Beispiele: mehrere venetianische Truhen aus dem 16. Jahrhundert, darunter eine besonders prächtige, bemalte Hochzeitstruhe, dann Florentiner Arbeiten aus dem 15. und 16. Jahrhundert und weiterhin Stücke aus Genua, aus Bologna, Toskana und aus Rom. Eine reich geschnitzte italienische Haferkiste von riesenhaften Ausmaßen ist in Bologna im 17. Jahrhundert entstanden. Auch der Typus der italienischen Truhenbank, der Cassapanca, ist durch zwei schöne Beispiele erläutert. An deutschen Arbeiten ist eine rheinische Truhe des 15. Jahrhunderts zu erwähnen; reichere Verzierung zeigen zwei süddeutsche Truhen, von denen eine mit der Jahreszahl 1563 und die andere mit 1671 datiert ist. Auch der niederdeutsche und der Schweizer Typus wird in einzelnen Beispielen vorgeführt. Besonders reiche, figürliche Schnitzerei zeigt eine große, südfranzösische, vielleicht spanische Truhe des 16. Jahrhunderts.

Hubert Wilm

DIE DEUTSCHE GRAPHIKAUSSTELLUNG IN SÜDAMERIKA

Die Ausstellung, die in Verbindung mit jener des Buchhändlerbörsenvereins im Juni in Rio de Janeiro eröffnet werden wird, enthält Arbeiten folgender Künstler: Barlach, Baumeister, Beckmann, Corinth, Dix, Feininger, Felixmüller, Fuhr, Geigenberger, Geiger, Grosz, Großberg, Großmann, Heckel, Heise, Hofer, Hubbuch, Hübner, Itten, Jaeckel, Kanoldt, Kaus, Kleinschmidt, Klemm, Kohlhoff, Kokoschka, Kollwitz, Liebermann, Meid, Menze, Müller, Nauen, Orlik, Pankok, Pechstein, Roehricht, Schmidt-Rottluff, Scheurich, Schlichter, Schrimpf, Sintenis, Slevogt und Voll; das Material ist von Dr. Alfred Kuhn in Verbindung mit Karl Hofer und George Grosz zusammengestellt. Die Leitung in Südamerika liegt in den Händen des bekannten in Rio ansässigen Kunsthändlers Theodor Heuberger.

Abb. 1. Schweiz, um 1450 Aus dem Kloster Bruch bei Luzern Wilde Leute und Tiere

DIE WANDTEPPICHE DER SAMMLUNG DR. ALBERT FIGDOR

VON HEINRICH GÖBEL

Die Sammlung Figdor, eine der größten und qualitativ wertvollsten der alten Welt, steht unmittelbar vor ihrer Auflösung. Kunstwerke, die mit seltenem Kennerblick, mit eifernder Liebe zusammengetragen wurden, zerstreuen sich in alle Winde. Es erscheint mir als eine Pflicht der Pietät, eine Gruppe des großen Ganzen, die besonders klar den einenden Geist des einstigen Besitzers verrät, ich meine die Wandteppiche, Fragmente und Kissenblätter — insgesamt 36 Katalognummern —, einer kurzen Würdigung zu unterziehen.

Daß Dr. Albert Figdor nur Qualität sammelte, ist bekannt. Interessant erscheint mir aber der Gesichtspunkt, unter dem er seine Wirkereien zusammentrug, Arbeiten, die durchgängig von dem hergebrachten Schema abweichen, die den Stempel des Geistigen tragen. Daß der Löwenanteil den deutschen Wandteppichen des 15. Jahrhunderts zufällt, nimmt nicht weiter Wunder.

Flandern — Brabant ist in erster Linie durch einen Tournaiser Behang um 1475 und eine Brüsseler Wirkerei um 1510 vertreten.

Die Bildwirkerei von Tournai aus der zweiten Hälfte des 15. Säkulums ist in den letzten Jahrzehnten ein beliebter Gegenstand kunsthistorischen Interesses gewesen. Auch die Holzhauer- und Winzer-Teppiche, zu denen der Figdor-Behang zählt, sind eingehend erforscht und behandelt worden. Zu dem gängigen Typ dieser Gattung gehört der zur Besprechung stehende Behang keinesfalls. Wir finden zwar die gleichen Bauerngestalten, das Astmesser am Gürtel, den Keulenstock in der Hand; ihre Tätigkeit beschränkt sich aber nicht, wie in den sonstigen Fällen, auf die Waldrodung oder, wenn es gut geht, auf das Karessieren mit Mägden; sie finden sich zu einer Gerichtstagung zusammen. Das Motiv des Figdor-Teppichs ist ungewöhnlich; eine verwandte Darstellung ist mir in keinem weiteren Behang bekannt. Der Teppich[1] (Abb. 2, 3,70 m hoch, 3,96 m breit, Wolle und Seide) ist ein Teilstück eines langen Behanges, der augenscheinlich rechts in ein oder zwei Episoden seine Fortsetzung fand.

Augenscheinlich handelt es sich um die Verkündung eines lehensherrlichen Erlasses

[1] Betty Kurth, Ein franko-flämischer Bauernteppich der Sammlung Figdor: Belvedere, Jahrg. 9, Heft 2, S. 45f.

Abb. 2. Tournai, um 1475 — Gerichtsszene

und die Bestrafung oder Verwarnung der Frevler. Auf erhöhter, von einem Flechtzaun gefaßter Rasenbank, steht der Bote und verliest die Verfügung; unten nimmt der Vertreter des Gutsherrn Aufstellung; die Bauern hören mit aufmerksamen, nicht gerade vergnügten Gesichtern zu. Der Bote trägt oben auf dem rechten Ärmel ein merkwürdiges Emblem: Aus stilisierten Wolken reckt sich eine Hand und deutet auf das Wort PAIS. Die Erklärung ist schwierig. Es kann das persönliche Symbol des Lehensherrn oder des Bestellers sein[1], es kann sich ebensogut um das Zeichen eines der zahlreichen höfischen Ritterorden des 15. Jahrhunderts handeln[2], es kann auch eine bestimmte historische Tatsache angedeutet werden. Der letztere Gesichtspunkt scheidet meines Erachtens aus; PAIS hat schwerlich etwas mit »PAIX« auf der Tournaiser Petrusfolge des Bischofs von Beauvais, Guillaume de Hellande, zu tun. Ebensowenig kommt Pais als Abkürzung für payer in Betracht. Vielleicht treffe ich das Richtige mit der Annahme, daß die Hand aus den Wolken (Gott), die auf Pais (das

[1] H. Göbel, Wandteppiche, I. Teil, Die Niederlande, 1923, Bd. I, S. 94ff.

[2] H. Göbel, a. a. O., S. 79.

Abb. 3. Brüssel, um 1510 Esther und Ahasver

Land [pays], das heißt, das Herzogtum Burgund) hinweist, die obrigkeitliche Funktion des Boten bekräftigt.

Dem Gutsherrn steht die Gerichtsbarkeit zu. Er sitzt in höfischem Gewand, den Stab in der Rechten, am Toreingang des Schlosses. Sein Verwalter oder Säckelmeister naht sich, hinter ihm die Bauern. Nach den schmunzelnden, dummschlauen Gesichtern zu urteilen, spricht der gutsherrliche Beamte im Sinne der Missetäter. Ein landesherrlicher Bote, wiederum durch das Emblem am Ärmel, ferner durch das Zepter in der Rechten charakterisiert, will aufgebracht dazwischen fahren; sein Begleiter legt ihm begütigend die Hand auf die Brust. Worum der Streit geht, ist nicht recht ersichtlich, möglicherweise handelt es sich um einen Waldfrevel in benachbarten herzoglichen Forsten. Ge-

Abb. 4. Schweiz, um 1460 — Die fleißige Hausfrau

sichtsausdruck und Haltung der handelnden Personen sind lebenswahr, ohne drastische Übertreibungen wiedergegeben. Das Ganze ist ein außerordentlich fesselndes Bild, eine Illustration des wirtschaftlich-sozialen Lebens aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die Trachten — um 1465 — stehen in gewissem Widerspruch mit den Baulichkeiten, die augenscheinlich etwas später anzusetzen sind, die in der perspektivischen Darstellung eine jüngere Hand verraten. Der Teppich ist meines Erachtens um 1475 entstanden. An der Provenienz — Tournai — besteht kein Zweifel. Die Durchbildung von Architektur, Flora und Fauna — siehe den famos wiedergegebenen Pfau auf der Torüberdachung — ist erstklassig. Die Farbenstimmung wirkt eindringlich, aber nicht bunt; über dem Ganzen liegt ein beruhigter, einheitlicher Ton. Dem dekorativen Empfinden der ausgehenden Gotik entsprechend bleibt kein freier Fleck; der Raum zwischen dem Schloßdach und den Baumkronen wird als hochgezogener Horizont behandelt und mit einer Stadtanlage und Schiffskörpern auf See ausgefüllt.

Der Brüsseler Wandteppich (Abb. 3, 2,80 m hoch, 1,83 m breit, Goldfäden, Wolle und Seide), in der reizvollen, typischen Kasten-(Rosen-)Bordüre, bringt ein Motiv, das in der Bildwirkerei Brabants sich im beginnenden 16. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreute: König Ahasver senkt gnadespendend das Zepter auf das Haupt seiner Gemahlin Esther. Es handelt sich um eine Teppichgattung, die bereits in dem endenden 15. Säkulum — vgl. Salomo und die Königin von Saba in dem Behang des Grafen von Hunolstein[1] — ihre klare künstlerische Fassung erhält, die sich um 1500 im Personenaufbau lockert, mit naturalistischen Episoden bereichert wird. Den Übergang bildet der Salomo- und Saba-Teppich im Mailänder Museum Poldi Pezzoli und ein im Detail

[1] H. Schmitz, Bildteppiche, Abb. 107, 108.

Abb. 5. Elsaß, um 1480 Episoden aus dem »Busant«

besonders reiches Stück (Geschichte der Esther) im amerikanischen Kunsthandel[1]. Der Figdor-Behang dürfte um 1510 anzusetzen sein. Der Gruppe gemeinsam ist die Freude am verzierten Kleid, am prunkvollen Fußteppich, am reichen Thronhimmel. Die Brokatmuster des königlichen Gewandes sind von seltener Feinheit, die Mantelborden (Königin, Kanzler) elegant in der Zeichnung, harmonisch in der Farbengebung. Zweifelsohne entstammt der Behang einer der führenden Werkstätten Brüssels — ob Gabriel van der Tomnen oder Pieter de Pannemaker[2]? Rückschlüsse auf den entwerfenden Künstler sind schwierig. Wahrscheinlich dürfte der van Roome-Orley-Betrieb, mit dem eine ganze Zahl tüchtiger Cartoniers mehr oder weniger eng verbunden war, auch bei dem Esther-Behang seine Hand im Spiel gehabt haben.

Der Hauptnachdruck der Wandteppichsammlung Dr. Albert Figdor liegt auf den deutschen Wirkereien des 15. Jahrhunderts.

Das Hauptkontinent stellt die Schweiz. Die Bildwirkerei dieses Gebietes hat in den letzten Jahrzehnten — nicht zum mindesten durch die verdienstvollen und umfassenden Veröffentlichungen von Rud. F. Burckhardt[3] und Betty Kurth[4] — eine berechtigte, sich ständig steigernde Wertschätzung erfahren. Kein Wunder! Der Schweizer Teppich des 15. Säkulums entspricht in höchstem Maße den dekorativen Anschauungen unserer Zeit; er ist kein in textilem Material kopiertes Tafelbild; er schildert naives frischflutendes Leben, das aus dem Volksempfinden sprudelt, das unmittelbar zu uns spricht. Die seltsamen Fabeltiere, die bösartig scheinen wollen, die Basler Jungen und Mädels, die in der Tracht der wilden Leute ihren Mummenschanz treiben, sind Gestalten aus einer längst verschollenen, uns aus den Kindheitstagen vertrauten Märchenwelt. Und doch wollen die Herrschaften, die auf den primitiven Erdhügeln zierlich einherwandeln, ernst genommen werden. Sie verkörpern bei aller Frische, aller Naivität, das geistige

[1] H. Göbel, Wandteppiche, I. Teil, 2. Bd., Tafel 371.

[2] H. Göbel, a. a. O., 2. Bd., Tafel 266, 268.

[3] Rudolf F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des 15. und 16. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel. Basel 1923.

[4] Betty Kurth, Die deutschen Bildteppiche. Wien 1926. Ein Textband und zwei Tafelbände. Verlag Anton Schroll & Co.

Ringen, das im 15. Säkulum das Menschenherz bewegt, die Auseinandersetzung der Glaubenskonflikte, den Kampf mit den bösen Mächten und Lüsten, die das Heil der Seele gefährden, mit der Untreue, die alle Welt erfüllt, die das Gute zu ersticken droht. In Sprechbewegung — ähnlich wie in den Mysterienspielen der Zeit — weisen Jüngling und Jungfrau warnend und hütend auf die Ungeheuer, die Verkörperungen zumeist böser Eigenschaften. Mit lebhaften Farben heben sich die Gestalten von dem dunkelblauen Hintergrund, den ein Blumenrankenwerk überspinnt.

Das Fragment der Sammlung Figdor (Abb. 1, 0,91 m hoch, 2,23 m lang, Material: Wolle), eine in der Farbengebung und in manchen Einzelheiten abweichende spätere Wiederholung eines Teppichs im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich, dürfte um 1450 anzusetzen sein. Es entstammt einem zünftigen Heidnischwerkerinnen-Betrieb, der wahrscheinlich seinen Sitz in Basel hatte.

Zeigt der Behang eine von Nebenabsichten ungetrübte Beobachtungsgabe, so erscheint in einem zweiten Fragment der Sammlung Figdor das volkstümliche Empfinden ins Scherzhaft-Ironische umgebogen. Auf einem Esel reitet die selbstbewußte Hausfrau, ihrer Meinung aller Tugenden voll. Der Zeichner der Vorlage ist nicht ganz ihrer Ansicht; er gibt der fleißigen Frau, die, ihr Kindlein an der Brust, selbst beim Ritt zum Markt das Spinnen nicht vergißt, allerlei Embleme mit, die einigermaßen boshaft sind. Der kleine Affe zwischen den Eselsohren deutet, wenn nicht auf Schlimmeres, auf Eitelkeit; Schwein und Bock sind nach dem alten Leitfaden des Physiologus, der auch im 15. Jahrhundert noch in den Köpfen spukt, Symbole der Unkeuschheit; kurz, die ländliche Dame will mehr scheinen als sie ist. Das Motiv findet eine noch kräftigere Betonung in einem zweiten, nahe verwandten Fragment im Kunstgewerbemuseum zu Köln a. Rh., das einen höfisch gekleideten Jüngling als Kavalier beigibt, der ein Spruchband hält, das eine zarte Anspielung auf die »unmuss« des »lieben metzlin« bringt[1].

Das Figdor-Fragment, um 1460 entstanden, mißt in der Höhe 0,85 m, in der Breite 1,09 m (Abb. 4). Als Material dienen Wolle und weißes Leinengarn.

Schwerer in der Zeichnung, einfacher in der Brokatierung des Hintergrundes, gibt sich, der Würde und dem Ernst der Darstellung entsprechend, ein religiöses Fragment (0,74 m hoch, 1,25 m breit, Wolle, weiße Leinenfäden, Silber im Nimbus des Christuskindes): St. Cosmas heilt einen kranken Knaben; St. Damian, sein ärztlicher Kollege, hält prüfend das Uringlas; auf dem Thronsessel ruht die Madonna, auf dem Schoß das nackte, stehende Christuskind; St. Johannes mit Hostienkapsel und Buch nimmt seitlich Aufstellung. Die Werkstatt arbeitete gleichfalls in der Schweiz; sie verrät einen ländlich klösterlichen Betrieb, der möglicherweise im endenden 15. Jahrhundert im Aargau blühte.

Von den kleineren Fragmenten verdienen besondere Erwähnung: die metalldurchwirkte »Wägerin«, der Kampf der guten und bösen Mächte um die Seele des sterbenden Pilgers (Lazarus?), der »Wolf, der den Gänsen predigt« — alle aus dem Ende des 15. Jahrhunderts — und eine vorzüglich durchgeführte »wilde Frau« (um 1470).

Als Abschluß der Schweizer Bildwirkereien des 15. Jahrhunderts erscheint ein umfangreicheres Fragment (0,73 m hoch, 1,52 m breit, Wolle, Ende des 15. Säkulums): aus stilisierten Wolken, durch die Sterne glitzern, ragt das Haupt Gottvaters in der Glorie; vor rotem Granatapfelgrund stehen fünf Heilige, Spruchbänder in den Händen; der Kopf einer sechsten Heiligen wird zwischen den beiden letzten Figuren sichtbar.

Die runden Köpfe der heiligen Frauen, mit den ehrsam bürgerlichen Zügen, erinnern

[1] Betty Kurth, a. a. O., Textband, S. 221.

Abb. 6. Nürnberg, Ende des 15. Jahrhunderts Der Tod Mariä

nur entfernt an die frischen, wesentlich durchgeistigteren Jungen- und Mädelsgesichter der Basler Behänge um 1450.

Dr. Betty Kurth[1] hat zweifelsohne Recht, wenn sie den Schongauerschen Einfluß betont. In einem zünftigen Heidnischwerkerinnen-Atelier dürfte der Teppich kaum entstanden sein. Die Technik arbeitet vornehmlich mit der Schlitzwirkung. Die kreisrunden Lagen, die Backen und Kinn modellieren, sind fleißige, wenn auch etwas primitive Versuche der frommen Frauen eines Klosters der Nordschweiz.

Für die Schweizer Bildwirkereien des 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts (vier Wandteppiche und ein Kissen) sind in erster Linie charakteristisch: die bekannte Ehetreue-Prüfung, datiert 1585, und die »Torheit des Alters« (die Dirne nimmt das Geld des Alten und steckt es dem jungen Liebhaber zu) von 1559.

Der zweite große Kulturkreis deutscher mittelalterlicher Bildwirkerei umfaßt die reichen, kunstgewerblich geschulten Klöster des Oberrheins sowie die Werkstätten der führenden Städte des Elsaß, Straßburg an der Spitze. Es besteht kaum ein Zweifel, daß in Orten mit machtvollem Patriziat die Heidnischwerker und -werkerinnen über Mangel an Aufträgen nicht zu klagen hatten. Nicht minder gesichert erscheint mir die Tatsache, daß, ähnlich wie z. B. in Frankfurt a. M., die Frauen und Töchter der herrschenden Stadtgeschlechter selbst eifrig die Bildwirkerei betrieben.

Die Entwicklung der frühen elsässischen Manufakturen[2] hat einen ähnlichen Verlauf genommen, wie in der stammesverwandten, kulturell eng verknüpften Nordschweiz. Beiden Teppichgattungen ist das graziöse, dabei durch und durch volkstümlich frische, nationale Empfinden eigen, das in den Schweizer Behängen unser Herz gefangen nahm. Der Elsässer Teppich gibt sich vielleicht noch etwas kecker und bewegter.

Als glänzender Vertreter erscheint ein Fragment der Sammlung Figdor (Abb. 5, 0,79 m hoch, 1,35 m breit, Wolle und weiße Leinenfäden, um 1480) mit zwei Episoden aus der mittelalterlichen deutschen Dichtung »Der Busant«.

Ein glücklicher Zufall hat uns den größten Teil der Folge erhalten. Die Aventure be-

[1] Betty Kurth, a. a. O., Textband, S. 114.

[2] Charakteristisch ist ein niedriger Wirkereistreifen der Sammlung Figdor: Liebespaare und Tiere (Rapportmuster), Elsaß, erstes Drittel des 15. Jahrhunderts.

Abb. 7. Mittelrhein (Hessen), um 1470 Wandteppich mit Wappen

ginnt mit den sechs Szenen im Londoner South Kensington Museum — der Königssohn von England kommt nach Paris, er verliebt sich in die holde Prinzessin von Frankreich, die ausgerechnet dem Herrscher von Marokko versprochen ist; die Entführung der Maid wird vorbereitet, der Prinz spielt als verkleideter Geiger auf der verhaßten Hochzeit der Geliebten, die Flucht gelingt —; sie findet ihre Fortsetzung in zwei Episoden eines Fragments im Kunstgewerbemuseum zu Köln a. Rh. — das Paar rastet im Wald, der Prinz zieht der Schlafenden zwei Ringe vom Finger und bewundert sie. Ein Busant stößt herab und raubt einen der Ringe; zornig sucht der Königssohn den Vogel zu erwischen — und in den anschließenden Szenen des Figdor-Teppichs — der Prinz irrt verzweifelt im Wald; er gerät von Sinnen und kriecht wie ein wildes Tier auf allen vieren (der wilde Mann links mit dem Krönlein auf dem Kopf); die Prinzessin reitet mit dem ledigen Pferd des Geliebten durch das Gehölz, sie trifft einen Müller und fragt ihn nach der Herberge. Unschwer verständliche Spruchbänder glossieren den Vorgang. Fragmente im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum und im Pariser Louvre (Teilwiederholung des Stückes zu Nürnberg) führen die Erzählung weiter.

Die Zeichnung des Teppichs verrät unbeschwerte Naturbeobachtung, verbunden mit seltenem koloristischen Geschick. Das rote Brokatgewand der Königstochter steht in wirkungsvollem Gegensatz zu dem gelben Fellkleid des Jünglings mit den erschrocken aufgerissenen Augen — hell leuchtet das Weiß des Leinengarns im Augapfel —, dem Hellblau des Himmels, dem saftigen Grün der Flora.

Der ausgesprochene Tierteppich ist durch ein reizvolles Stück (0,99 m hoch, 2,86 m breit, erstes Drittel des 15. Jahrhunderts) — neun durch Bäume getrennte Tiere auf rotem Grund — vertreten. Zweifelhaft erscheint die Provenienz eines Fragments aus dem 14. Jahrhundert (Vierpaßfelder rahmen adossierte gelbe Vögel auf blauem Grund, Fabeltiere auf grünem Fond) — ob Oberrhein, ob Franken?

Einer elsässischen Werkstatt des 16. Jahrhunderts entstammt der 1538 datierte »Pyramus und Thisbe«-Behang (1,13 m hoch, 1,37 m breit).

Das dritte große deutsche Wirkerzentrum des Mittelalters — Franken[1] — ist mit mehreren, sehr beachtenswerten Behängen in der Figdor-Versteigerung vertreten. Die Werkstätten Nürnbergs, des Hauptortes unseres Zweiges textiler Kunst, sind in weit stärkerem Maße von der gleichzeitigen Tafelmalerei abhängig als die der Schweiz und des linksseitigen Oberrheins. Die fränkische Bildwirkerei ist, dem Volkscharakter entsprechend, ernster und schwerer. Einzelheiten — die Erläuterung der Einflüsse böhmischer und französischer Kunst — führen zu weit.

[1] Luitpold Herzog in Bayern, Die fränkische Bildwirkerei. Text- und Tafelband. München 1926. Betty Kurth, a. a. O.

Das Fragment (0,90 m hoch, 0,56 m breit, Wolle, Seide, weiße Leinenfäden) mit dem knienden Stifter (Stifterin?) und dem Wappen der Grafen von Schwarzburg, ist das Teilstück eines Behanges der ehemaligen Sammlung Sax (Wien); die Hauptszene (Heilige Dreifaltigkeit, Maria, Johannes, Engel mit Marterwerkzeugen) eignet heute dem Leningrader Stieglitz-Museum. Die überschlanke Gestalt des Betenden, die durchgeistigten Züge des Gesichtes, die zierlichen Bewegungen, die Art der Faltenbehandlung des Gewandes, der vergnügt grinsende Löwe mit der Stupsnase, rücken das Fragment in die dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts.

Den Übergang zu dem vielleicht bedeutendsten Teppich der Sammlung Figdor (Tod der Madonna), vermittelt das Antependium »Die heiligen drei Könige vor der Gottesmutter« (0,85 m hoch, 2,00 m breit), an den Schmalseiten von einer Stabranke gefaßt.

Ausklang und Höhepunkt der fränkischen Bildwirkerei verkörpert der »Tod Mariä« (Abb. 6, 0,85 m hoch, 1,65 m breit, Wolle, Seide, Goldfäden, enges Kettfach, Ende des 15. Jahrhunderts). Die Madonna liegt auf dem Sterbebett; die weißen Hände heben sich plastisch von der meergrünen Decke mit den seidenen orangefarbenen heraldischen Lilien. Das Antlitz der Gottesmutter ist von mädchenhaftem Reiz. In blauen, weißgelben, grünen Gewändern — die Mäntel (rot, meergrün) kontrastieren in den Farben — nehmen die Jünger des Herrn am Sterbelager Aufstellung. Die Köpfe der Apostel sind von fesselnder Plastik, die Bewegungen von schwerem Ernst. Über dem Ganzen ruht eine weihevolle wehmütige Stimmung von tiefinnerlichem Gefühl, getragen und beruhigt von dem Ausblick, von der Hoffnung. Die für die fränkischen Wirkereien typische späte Laubstabbordüre rahmt seitlich das Bild.

Der Zeit um 1500 entstammt ein kleines (Nürnberger) Fragment: »Maria mit dem Kind vor der Mauer«.

Der Mittelrhein (Hessen) ist durch bedeutsame Wappenwirkereien (auf blauem Grund, um 1470, Abb. 7) vertreten. Die späteren Manufakturen Westfalens und Norddeutschlands sind durch heraldische Behänge (Ende des 16. Jahrhunderts) und Wappenkissen charakterisiert (Abb. 8).

Die Wanderung durch das Gebiet des deutschen Wandteppichs, an Hand der Stücke der Sammlung Figdor, mußte notgedrungen kurz sein. Vielleicht übermittelt sie doch einen schwachen Abglanz der deutschen Volksseele, des deutschen Kunstkönnens und Wollens, des ewigen Ringens und Strebens nach Licht und nach Wahrheit.

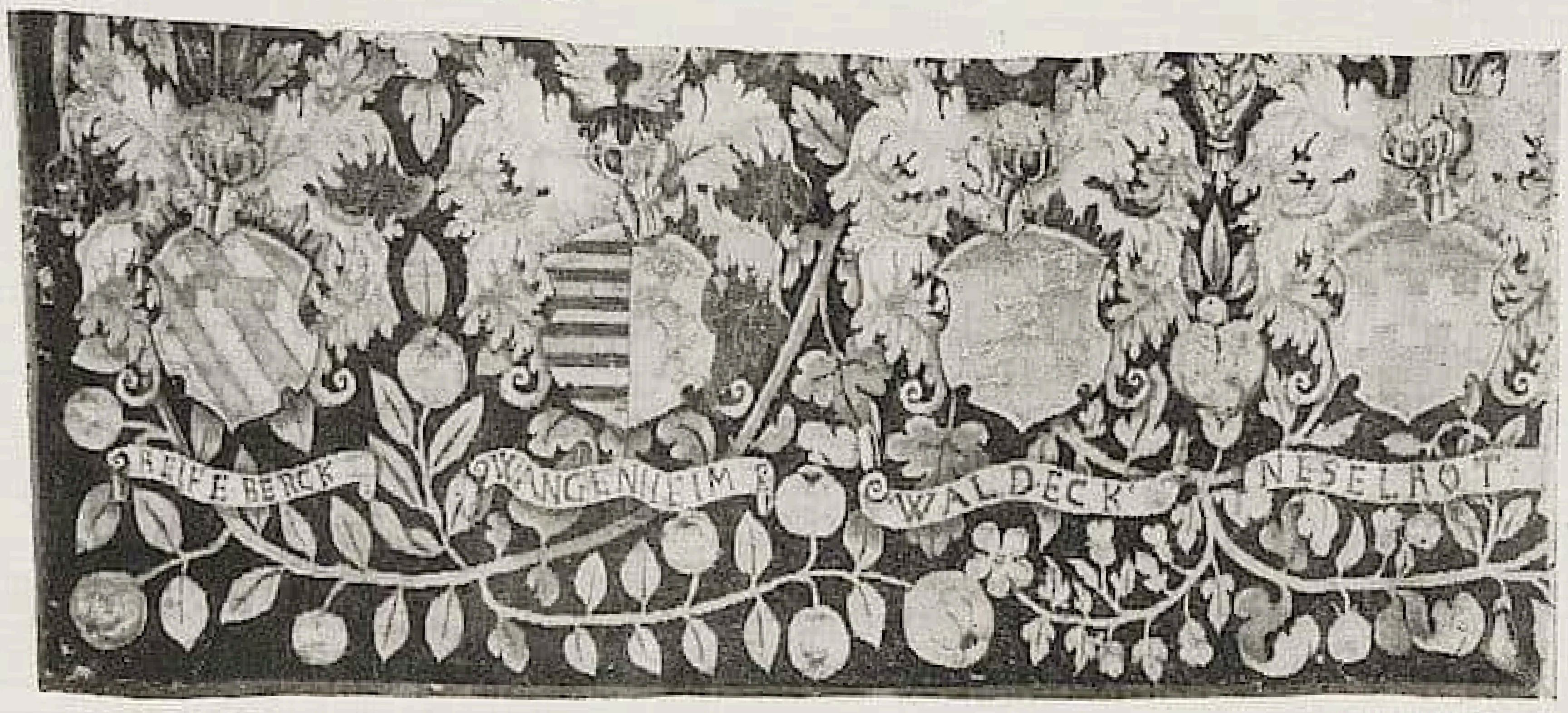


Abb. 8. Westfalen, Ende des 16. Jahrhunderts Wandteppich mit Wappen

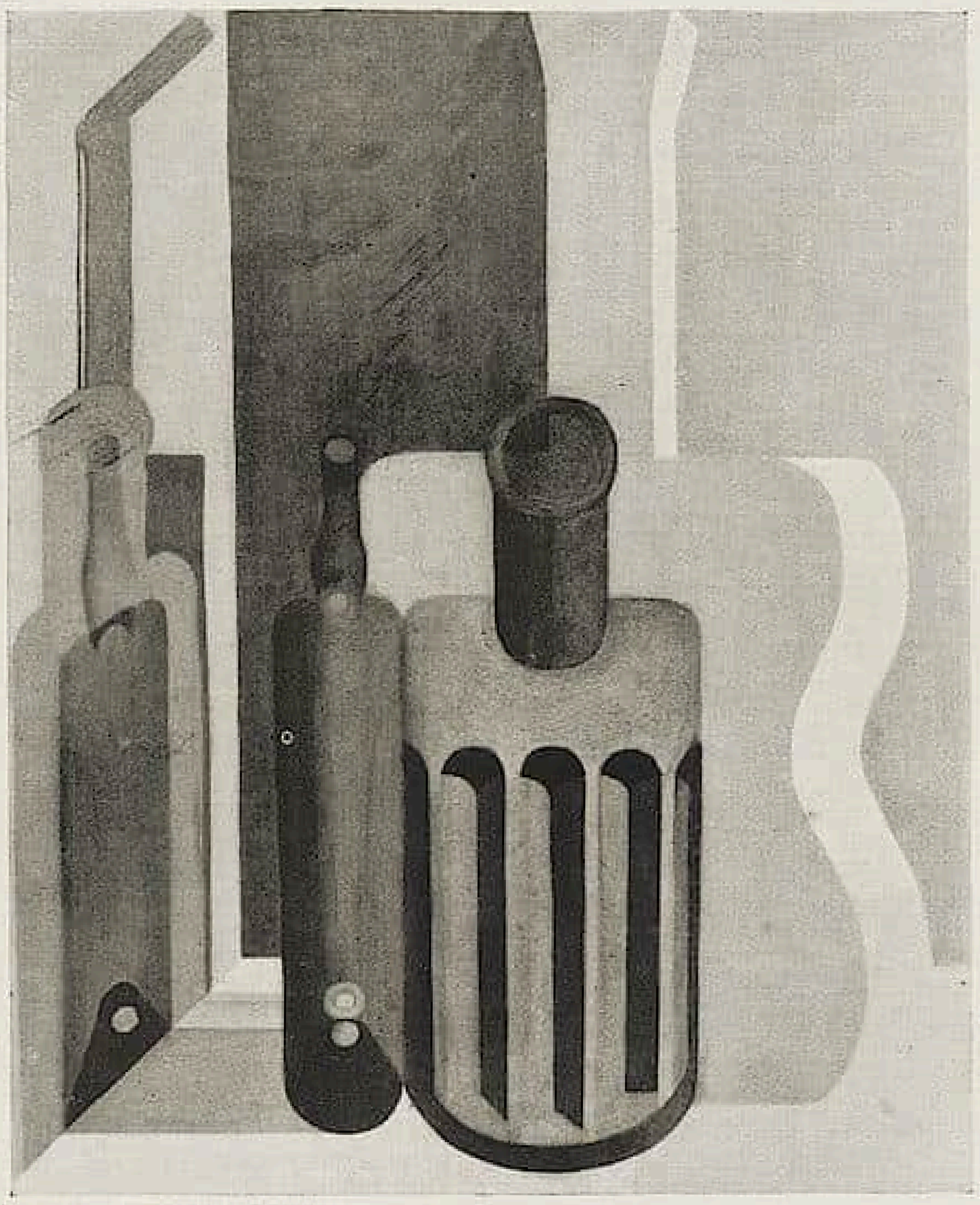


Abb. 1. Amédée Ozenfant   Komposition. 1919

AMÉDÉE OZENFANT / DER MALER DES PURISMUS

VON OTTO SCHNEID

Seit der Bereicherung unserer Kenntnis vom Wesen des Künstlerischen, die wir Worringers »Abstraktion und Einfühlung« verdanken, kennen wir neben dem Trieb, sich selbst darzustellen, auch einen andern, den der Selbstentäußerung. Aber die großen Tatsachen in der Weltgeschichte der Kunst führen uns weiter. Wie jede Ausdruckskunst subjektiv ist, ob sie nun gegenständlich sei wie die der alten Meister oder gegenstandslos wie die »absolute Malerei« des radikalen Expressionismus, indem sie dem Geltungsbedürfnis der Persönlichkeit entspringt, so ist nicht allein in der abstrahierenden Ornamentik, sondern auch in einem besonderen Verhalten zum Gegenstand ein entgegengesetztes Bedürfnis erkennbar, das nach Selbstüberwindung, nach Hingabe an ein Über-Ich. Diese im eigentlichen Sinne des Wortes objektive Kunst führte im Osten Asiens zu einer einzigartigen Versenkung in Tier und Pflanze, die durch das Motiv der »Einfühlung« nicht erklärbar ist; im Westen Europas hat dieses Verhalten eine in der Form von jener freilich grundverschiedene Verkörperung im Purismus gefunden.
Das Ausdrucksbedürfnis ergab naturgemäß Deformationen jeden Grades bis zur völligen Entwirklichung der Erscheinung: so mußte anderseits der Wille zum Objekt Klärung, Durchgeistigung und höhere Gesetzmäßigkeit der Form bringen, Werte, um die die Kunst unserer Zeit in die ideale Schule des Kubismus gehen mußte. Wie keine künstlerische Gesinnung vor ihm, erhob der Kubismus die Form zum Prinzip, indem er unter der gleichsam zufälligen Hülle der Dinge eine geometrische Urgestalt entdeckte. Doch des Kubismus bemächtigte sich subjektives Ausdrucksbedürfnis und er gelangte zu einer Entgegenständlichung, über die hinaus es ohne eine neue Synthese von Idee

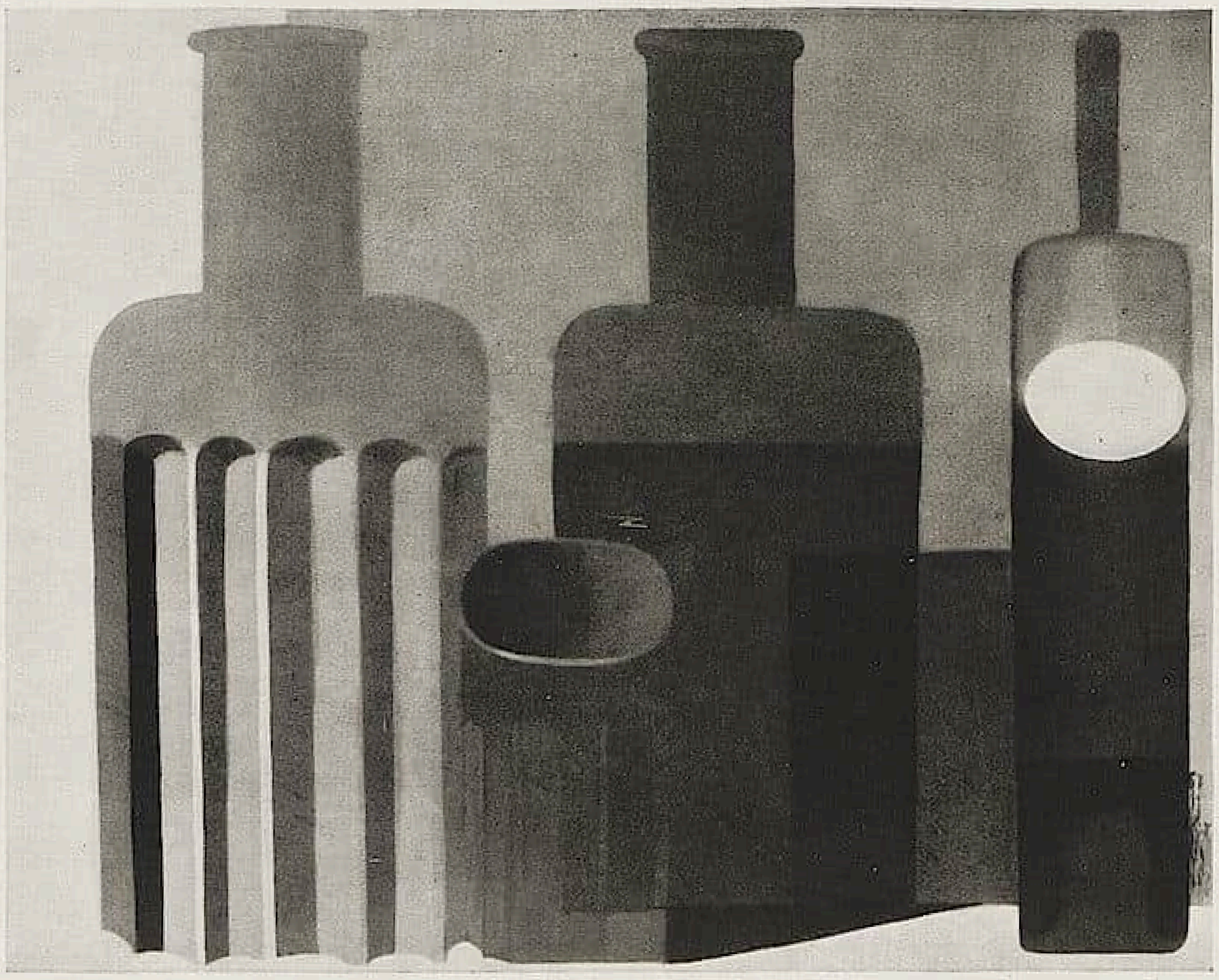


Abb. 2. Amédée Ozenfant Komposition. 1924

und Wirklichkeit keine Weiterentwicklung geben konnte. Während die Neue Sachlichkeit als natürliche Reaktion auf die vorangegangene Auflösung der Form und des Gegenstandes jene festigt, diesen aber geradezu primitiv in seine früheren Rechte einsetzt, während anderseits dem Kubismus, der die Form an sich meinte, der Gegenstand mehr Hemmung als Förderung war, sucht der Purismus die absolut klare, durch Einfachheit vollendete Form an entsprechenden Gegenständen. Ein inbrünstiges Weltgefühl, wie es uns am künstlerischen Schaffen der Vergangenheit ergreift, erfährt hier nicht Bekenntnis durch Wiedergabe: es steigt in die schlichtesten Dinge hinab, um in ihnen gebändigt und gewandelt ganz Objekt zu werden. An Flaschen, Vasen, Krügen, Gläsern, an der saubern Präzision ihrer Durchbildung offenbart sich ein objektiv gesinnter Geist von unvergleichlich strenger Selbstzucht, eine Persönlichkeit, die sich nicht reproduzieren, sondern restlos Werk werden will. Das Chaos des Daseins zu straffer Ordnung zu läutern, aus der problematischen, vielfältig bewegten Wirklichkeit in die Einheit und reine Ruhe des Bildes zu führen, ist eine künstlerische und unzweifelhaft auch menschliche Tat, die eine tiefe Erlösungstendenz erkennen läßt. In der Sprache der Malerei verkündet der Purismus den Gedanken der Entwirrung, der Reinigung und des Einklangs.

Die Persönlichkeit, die sich und uns zu einem so überpersönlichen Werk erhebt, ist Amédée Ozenfant. Nordfranzose, 1886 zu Saint-Quentin in der Pikardie geboren, lernte er früh den Süden als Schule der Farbenreinheit kennen und lieben. In seiner Geburtsstadt studierte er an der noch von Quentin la Tour begründeten und nach ihm benannten Akademie, in Paris eine Zeitlang Architektur an der École des Beaux Arts, dann Malerei allein an der Académie la Palette, wo Blanche, Cottet und Desvallières, bei denen gleichzeitig auch Segonzac und der früh verstorbene La Fresnaye lernten, ihre Schüler zur Selbständigkeit erzogen. In Italien und noch mehr in Holland mag Ozenfant bestimmende Eindrücke empfangen haben; Rußland, wo er drei Jahre lebte,

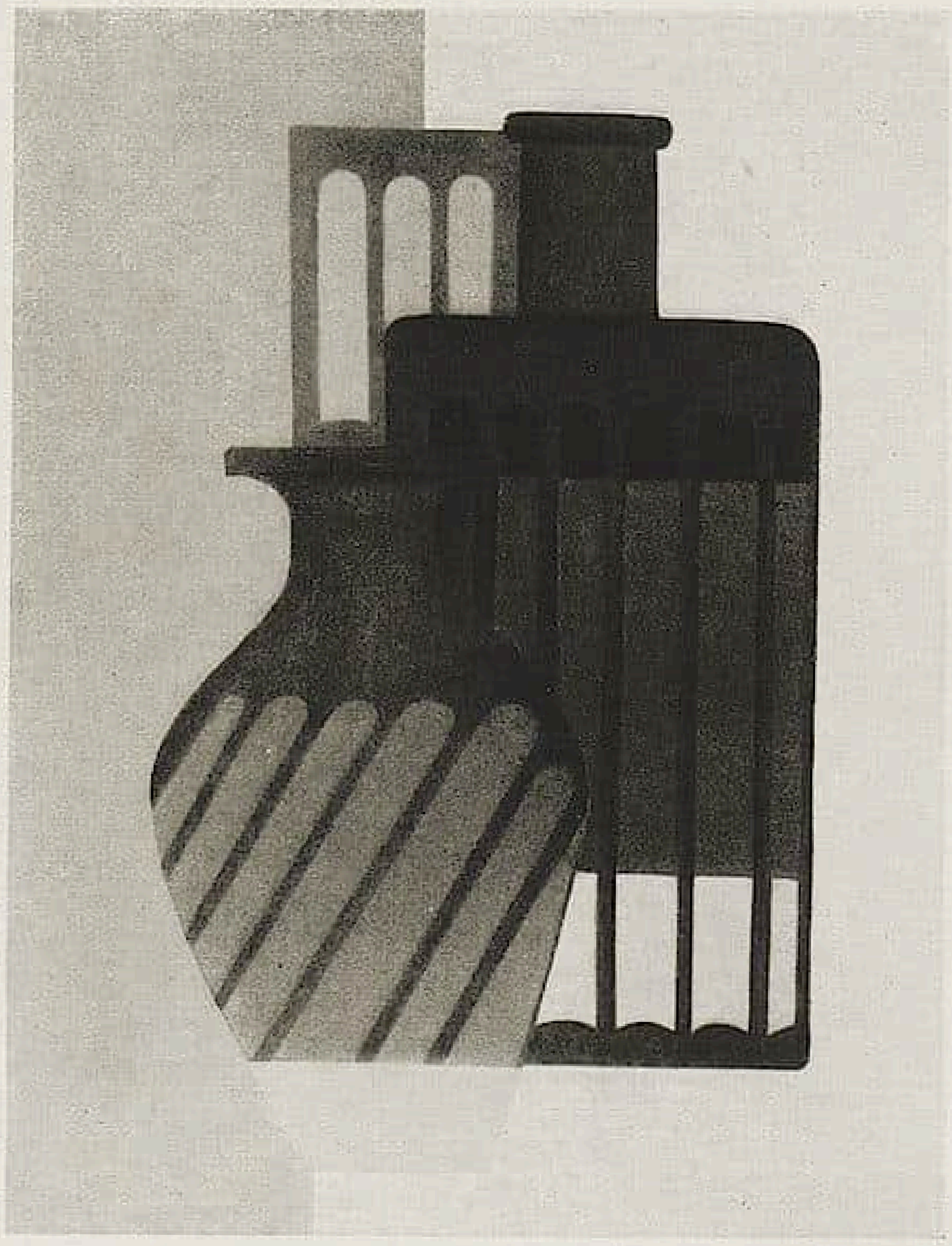


Abb. 3. Amédée Ozenfant Komposition. 1925

hatte ihm als Augenmenschen nichts Positives zu sagen, sondern gab ihm im Gegenteil die Veranlassung, sich in Descartes, Pascal und Kant und in die mathematischen Schriften von Henri Poincaré zu vertiefen. »L'Élan«, den er in Paris während des Krieges, 1915—17 herausgab, spiegelt die Entstehung seiner Erkenntnisse in heißem Ringen mit der Ideologie des Kubismus, über die er 1918 in Gemeinschaft mit Ch. Ed. Jeanneret (Le Corbusier) zu dem Buche »Après le Cubisme« gelangte; 1920—24 gaben beide »L'Esprit Nouveau« heraus und faßten den Kampf für die gemeinsamen Ziele 1923 nochmals in dem Buche »La Peinture moderne« zusammen. Im vorigen Jahre erschien Ozenfants »Art«, ein Buch, das in seiner Fülle eine Revue, in der strengen Durchführung seines geistigen Zwecks einem Ingenieurbau gleicht.

Vermag uns das künstlerische Werk Ozenfants zu erheben, uns das Gefühl einer höheren Ordnung und Klarheit, einer reineren Harmonie der Dinge zu geben, so suchen wir in seinen theoretischen Schriften weder die Bestätigung dieser unmittelbar wirkenden Kraft, noch eine Deutung, deren sie nicht bedarf. Nur über die Gesinnung, die für das Werk bestimmend gewesen ist, sollen sie uns Aufschluß geben.

Mit dem Ernst des Forschers, mit der Intuition des Künstlers erfaßt Amédée Ozenfant als Grundproblem: die unabänderlichen Konstanten zu finden, die über Jahrtausende und Erdteile hinweg auf die Sinne und die Seelen aller Menschen die gleichen Wirkungen übten und notwendig immer üben müssen; dieses allem Ort- und Zeitgebundenen Übergeordnete der allgemein menschlichen Kunstsprache als Form und Farbe zu gestalten und so jenseits aller Willkür zu einer idealen Gesetzmäßigkeit zu gelangen. Den empirischen Rohstoff für die Erkenntnis der Konstanten ergeben vielfache psychologische Studien über die Wirkung der Formen und Farben und über ihre gegenseitigen Beziehungen.

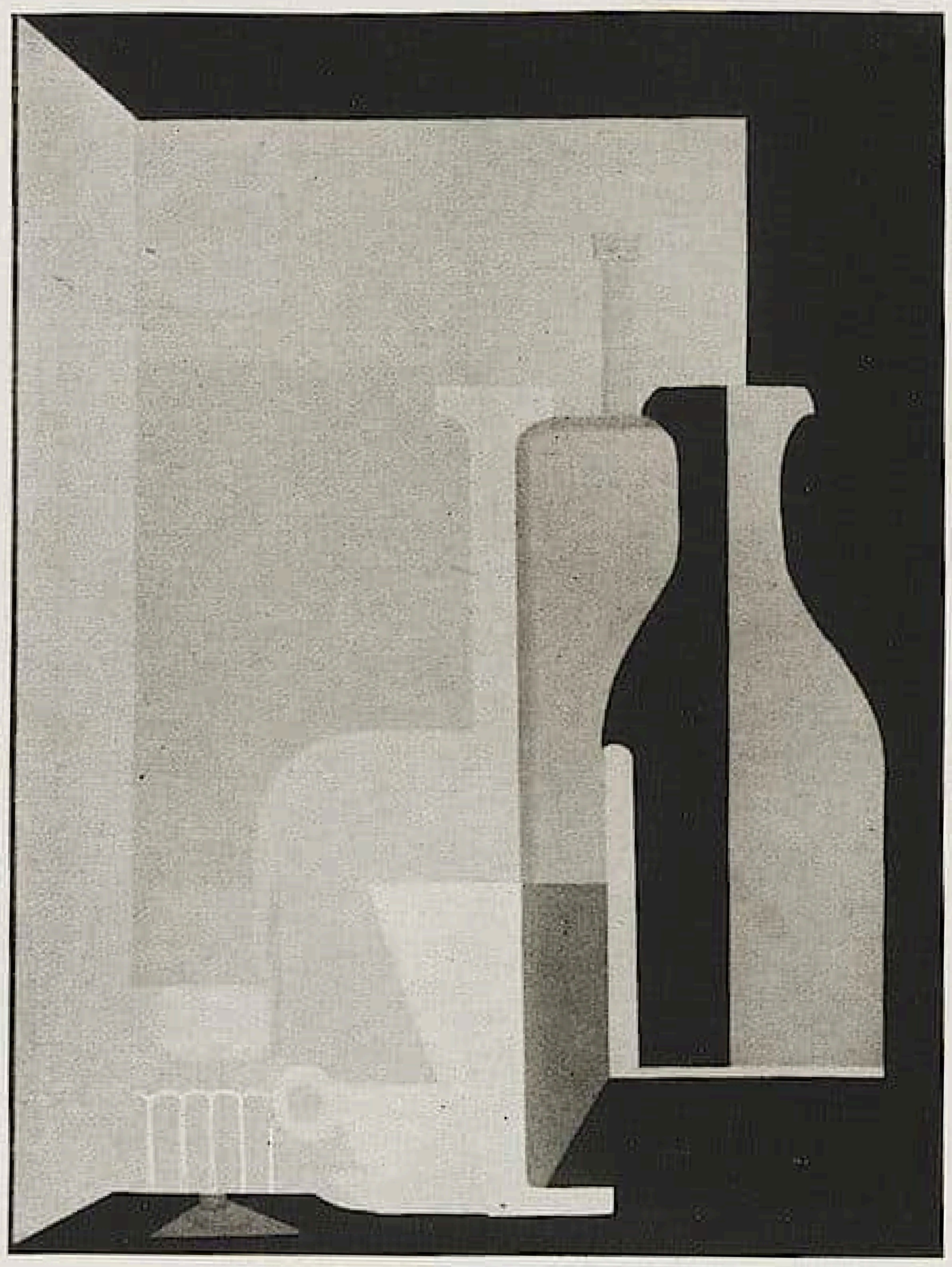


Abb. 4. Amédée Ozenfant Komposition
Museum Chicago

In den frühen Bildern erscheint Ozenfant als ein Suchender und die Auseinandersetzung mit dem Kubismus für seine Entwicklung wesentlich; seit 1919 nähert sich seine Kunst dem gewaltigen Maßstab seiner theoretischen Forderung. Die in diesem Jahre entstandene Komposition (Abb. 1) aus einer Gitarre und zwei Flaschen ist wohl die erste eigentlich puristische. Über die schon hier eingeschränkte linearperspektivische Räumlichkeit und über den charakteristischen Schatten, den die drei Gegenstände ganz nach den Regeln der darstellenden Geometrie an die Wand werfen, kommt der Künstler in den folgenden Jahren zu einer Anordnung (Abb. 2), welche die Gegenstände aus dem wirklichkeitsnahen Raum in einen abstrakteren Bildraum rückt; das modellierende Helldunkel wird, wie etwa an den Kannelüren der Flasche, auf eine Andeutung beschränkt, wir sehen die Öffnung des unserem Auge gegenübergestellten Glases im Sinne einer auf das primitive Maß zurückgeführten Perspektive; eine ungemein wohltuende, der Monochromwirkung angenäherte Harmonie reiner Farben verbindet sich mit einem Formeneinklang, der nur noch geringer Steigerung fähig ist (Abb. 3). Hier ist in äußerster Einschränkung der Mittel strengster Aufbau, ganz befriedigendes Gleichgewicht und vollkommene Bildhaftigkeit erreicht. Das Rad der Kunstgeschichte läuft gewiß richtig, da Errungenschaften, die einmal die wichtigsten waren, Perspektive und Modellierung, bewußt wieder vollends rückgebildet werden; ganz flächig, ja raumlos schauen wir die in sich selbst gefestigte Erscheinung. Dieser geschlossenen Form steht in Abb. 4 die offene gegenüber; in asymmetrischem, reicherem Aufbau wird eine nicht geringere Klärung erreicht; die Raumlosigkeit des Bildes wird als Raumunendlichkeit fühlbar.

Seit zwei Jahren finden wir Amédée Ozenfant im Dienste der menschlichen Gestalt,

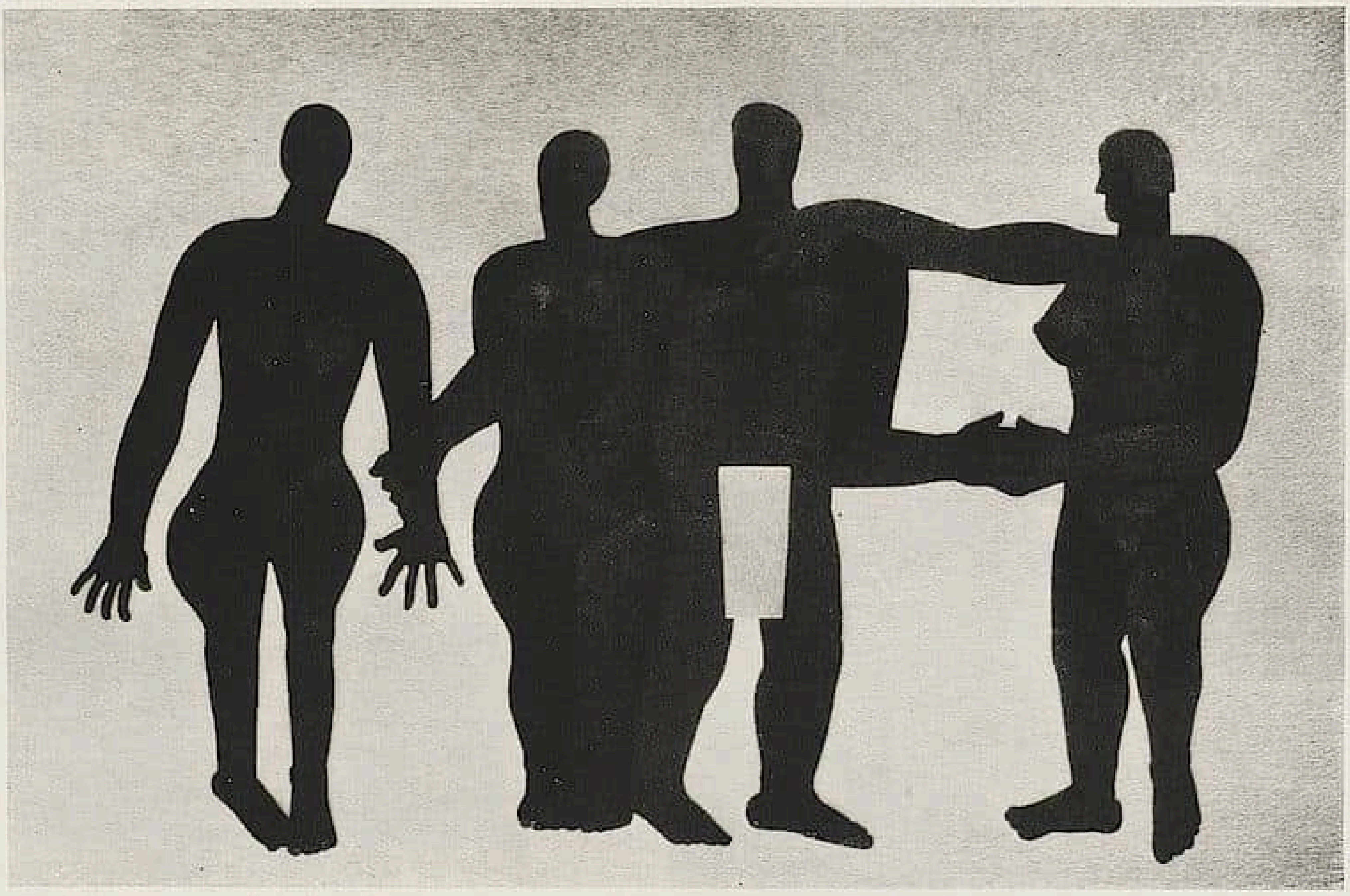


Abb. 5. Amédée Ozenfant Die Vier Rassen. 1928

in der er, da wir nun einmal Menschen sind, den wertvollsten Gegenstand der Malerei erblickt. Aber er weiß die am Anorganischen geläuterte Objektivität, die große Schlichtheit und die Wucht der einfachsten Form, den Verzicht auf alles Billige und Gefällige auch auf seine Menschengebilde zu übertragen. So ergibt sich in »Les quatre races« (Abb. 5) eine neue Monumentalität, deren äußere Konsequenz das große Format ist (5 : 3,30 m). Als erstes einer Folge von sechs Gemälden gedacht, welche die Menschheit, das Pflanzenreich, das Mineralreich (Entwurf für einen Teppich), die Kunst, die Industrie und den Raum (an der Decke) darstellen sollen und für einen einzigen Raum bestimmt sind, gibt es, wie die außermenschlichen Darstellungen des Künstlers, keineswegs Bewegung und Handlung, sondern ein fest in sich ruhendes reines Sein. Die seltsame Urwüchsigkeit der Gestalten macht auch Ozenfants besonderen Blick für die paläolithische Kunst, die er in seinem letzten Buche wiederholt bewundert, begreiflich; auch dort sind es die elementaren, überindividuellen »Konstanten«, denen seine Kunst zustrebt.

Schließlich sucht Ozenfant für die übliche Modellierung, auf die er verzichtet hat, ein anderes technisches Mittel einzusetzen. Allem Illusionistischen abhold, zieht er zur Modellierung durch einen reliefmäßig pastosen Auftrag das wirkliche Licht heran, dessen wechselnde Wirkungen uns das Bleibende verdeutlichen sollen (Abb. 6). Ob sich solche Versuche als entwicklungsfähig erweisen oder nicht, es sind jedenfalls Etappen auf dem Wege eines Künstlers, der wie die Großen der Vergangenheit sich höhere Ziele gesteckt hat als ein Menschenleben erreichen kann. Und das ist gut. Denn den Konstanten nicht nur nahe kommen, sondern sie wirklich finden, hieße der Malerei, die ihre Sendung noch lange nicht erfüllt hat, ein Ende bereiten.

Einer Definition der Malerei: »Organisation des phénomènes optiques, afin de créer des états de sensation, lesquels provoquent des associations et par ce chemin des sentiments et des idées« fügt Ozenfant hinzu: »La bonne peinture élève«. Darin dürfen wir ihm und seiner Kunst vorbehaltlos zustimmen.

RUNDSCHAU

GEORGISCHE KUNSTSAMMLUNGEN

Einem Vortrage, den Dimitrij I. Schewarnadse, Direktor der »Georgischen Nationalgalerie« in Tiflis, in der Moskauer Akademie der Kunstwissenschaften über die Museumsverhältniss der Hauptstadt Georgiens hielt, entnehmen wir folgende Einzelheiten.

Die Kunstsammlungen der Georgischen Räterepublik repräsentieren sich jetzt bereits als ein recht umfangreiches Ganzes, in welchem das Kunstschaffen und die alte Kultur des Landes in Vergangenheit und Gegenwart vielseitig dargestellt sind, doch fehlt es einstweilen an einem entsprechenden Museumsgebäude, um sämtliche Sammlungen in neuzeitlicher Weise auszustellen und weiter auszubauen. Um hier Abhilfe zu leisten, existiert ein Plan, das sogenannte Metaks-Gefängnis in Tiflis als Nationalmuseum zu adoptieren, was mit nicht allzu großen Schwierigkeiten verbunden ist. Es handelt sich hier nämlich um einen Bau von historischer Bedeutung — dem einstigen befestigten Schloß der georgischen Fürsten, welches General Jermoloff um 1830 zur zarischen Schutzburg umgewandelt hatte.

Vorderhand sind die Kunstsammlungen an verschiedenen Orten aufgestellt, u. a. befindet sich die sehr wertvolle Kollektion georgischer Ikonen in der Tifliser Universität, vieles liegt aber noch verpackt in Magazinen. Moderne Malerei und Bildhauerkunst sind in der »Georgischen Nationalgalerie« konzentriert, und hier befindet sich ebenfalls das ganze Werk des sehr interessanten und aparten Autodidakten Pirosmanschwili, einer Art georgischen Rousseau, auf dem es sich verlohnt, noch speziell zurückzukommen. Einen der Anziehungspunkte dieser Galerie bilden auch die reichen Sammlungen persischer Miniaturen verschiedenen Datums sowie persischer Ölmalerei aus dem Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts, welch letztere bisher in der Kunstgeschichte kaum gestreift worden ist.

Dieser späte Zweig persischer Malkunst, in welchem sich dekorative orientale Tradition mit westlichen Einflüssen organisch zu verknüpfen sucht, äußerte sich vorwiegend im Bildnisse, das meistens in natürlicher Größe auf Leinwand gemalt ist. Das kostümliche Detail ist stets stark betont, und malerische Finesse geht oft Hand in Hand mit rein dekorativer Behandlung des Bildes. Die beifolgenden Abbildungen geben einen Begriff von diesen kunsthistorisch fesselnden letzten Ausläufern der einstigen großen Kunst Persiens. P. E.

GEMÄLDETAUSCH LENINGRAD–MOSKAU

Seitdem die Reorganisation und Neuordnung der russischen staatlichen Museen seitens der Sowjetregierung begonnen hatte, ist das Problem eines gewissen Austausches von Kunstwerken zwischen Leningrad und Moskau zu wiederholten Malen debattiert worden. In erster Reihe handelte es sich seitens der Eremitage um Übergabe einer Anzahl von Gemälden großer alter Meister an das Moskauer »Museum der Schönen Künste«, welches an derartigen erstklassigen Werken nicht allzu reich war. Anderseits sollte Moskau dem Mangel an modernsten Franzosen abhelfen, der in Leningrad stark empfunden wurde und die Eremitage hinderte, ihre glänzende Sammlung französischer Malerei bis zur Jahrhundertwende 19—20 auszubauen.

Nach langen Unterhandlungen hat nun kürzlich ein solcher Tausch zwischen den beiden Hauptstädten stattgefunden, und aus dem »Museum Moderner Kunst«, Moskau, ist an die Eremitage eine umfassende Gruppe von Bildern moderner französischer Meister, darunter bekannte Werke von Monet, Degas, Renoir, Matisse, Picasso u. a. abge-

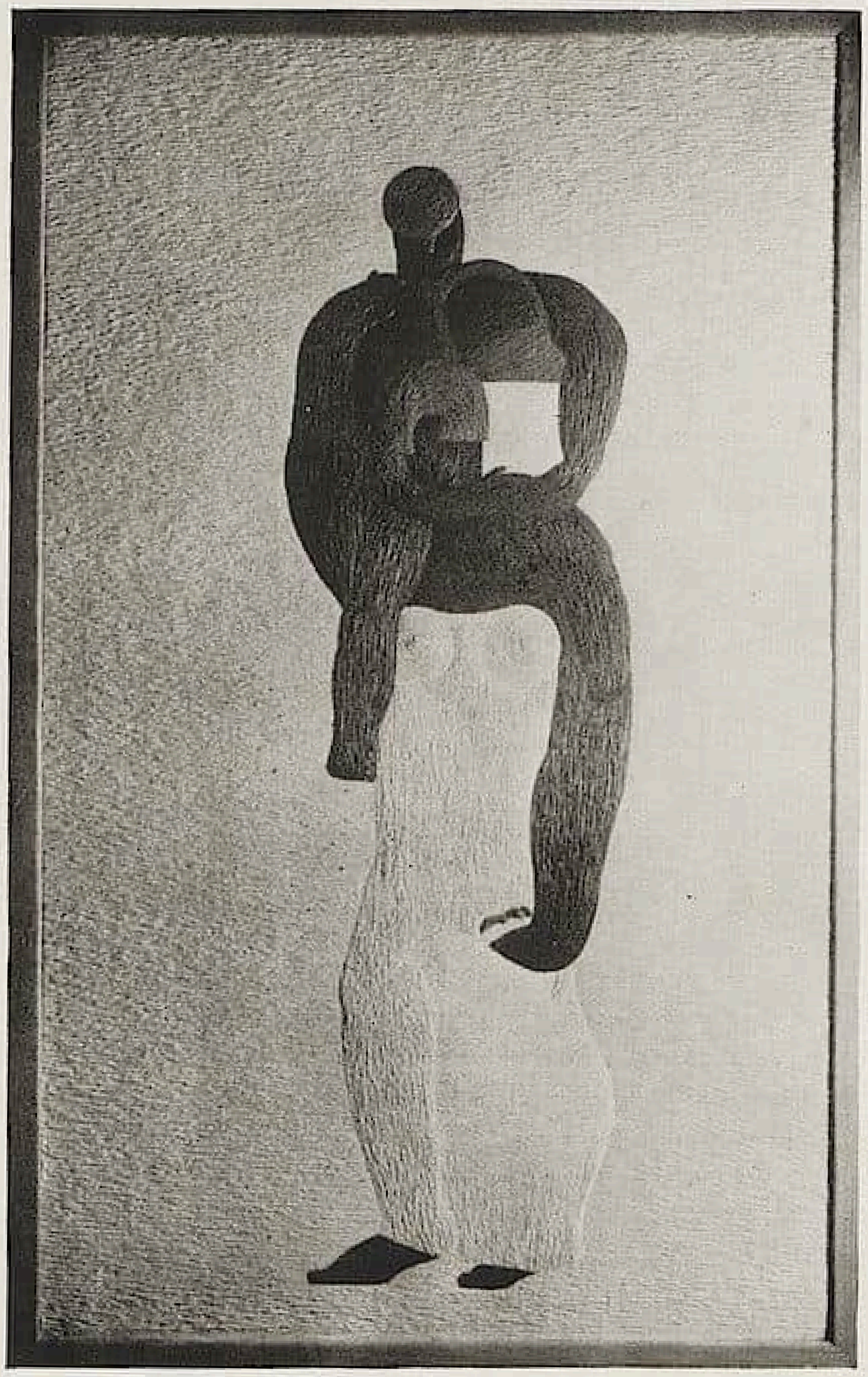
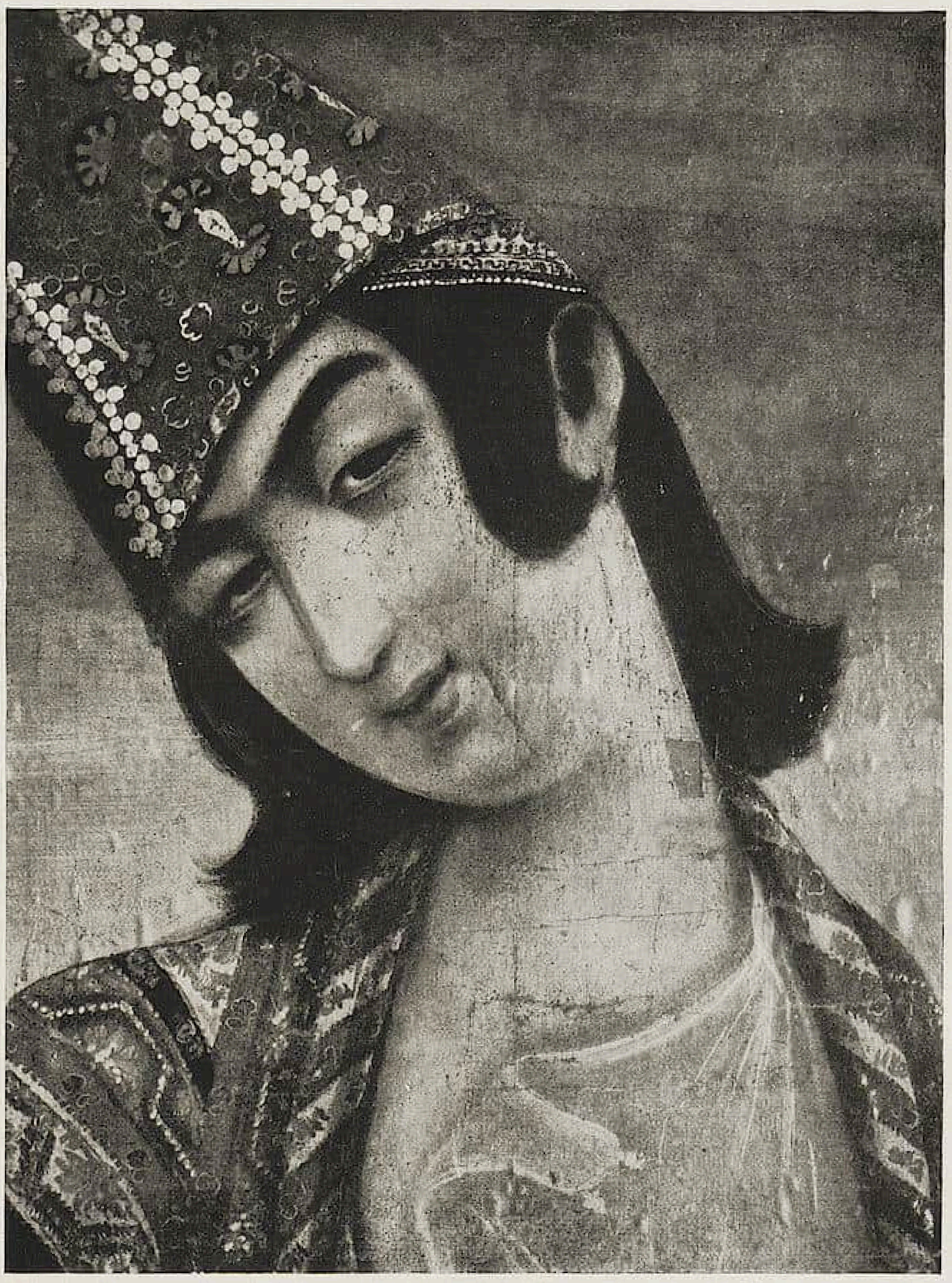


Abb. 6. Amédée Ozenfant Mutter und Kind. 1928
Zu nebenstehendem Beitrag: »Amédée Ozenfant / Der Maler des Purismus«



Persische Ölmalerei (Detail) Ende des 18. Jahrhunderts
Georgische Nationalgalerie, Tiflis

gangen. Eine spezielle Schau im »Museum der Schönen Künste«, die für Moskau ein wahres Kunstfest bildete, zeigte die Bereicherungen, welche aus dem Besitz der Eremitage hierher als Gegengabe überführt wurden. Es würde natürlich zu weit führen, sämtliche Werke aufzuzählen, welche nunmehr der Moskauer Gemäldegalerie einverleibt sind, doch seien als »clous« folgende Meister aufgeführt. An der Spitze der italienischen Gruppe thront die herrliche »Venus mit Spiegel« Tizians, und den Schluß bilden zwei tonige Pirnaer Veduten Bellottos. Von Rembrandt sind fünf Werke überwiesen, darunter die Bildnisse des Bruders Adriaens nebst Frau sowie »Potiphars Weib verklagt Joseph« — fast ein Gegenstück zu »Achaswer und Haman«, dem Juwel der Moskauer Galerie. Besonders erwünscht für letztere ist das Halssche Porträt, ebenso das »Bacchanal« von Rubens und seine famose Skizze einer Triumphpforte. Das prächtige Bildnis der Susanne Fourment mit Töchterchen figuriert jetzt als Van Dyk, dem vom Vlamen noch Jordaens und Snyders mit Paradestücken zur Seite stehen. Von deutschen Meistern ist nur Cranach mit seiner feinen »Madonna in der Laube« vertreten; Frankreich glänzt mit einem wahren

Meisterstück Bouchers »Herkules und Amphole« (aus der Sammlung Jussupoff), sowie zwei Poussins, neben denen die »Madonna mit der Hostie« von Ingres natürlich abfällt. Sonderbar, wie ganz französisch der auf gleicher Wand hängende, elegante »David mit dem Goliathkopf« des Domenico Feti anmutet, und wie der Frauentypus, der erst in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts zur Herrschaft kam, in diesem Jünglingsgesicht bereits vorausgeahnt und fixiert ist.

Wie vorauszusehen war, sind gegen diese Zersplitterung einheitlicher und organisch ausgewachsener Sammlungen vielfach Einwendungen gemacht worden. Aber für Sowjetrußland bleibt eben auch in dieser Richtung die Betonung des Rechts der Lebenden gegen Tradition und Althergebrachtes charakteristisch, und die Moskauer Künstlerschaft hat jedenfalls den Zufluß eines ganzen Kranzes von Meisterwerken der Vergangenheit sehr freudig begrüßt, deren Auswirkungen sicherlich nicht ausbleiben werden. P. Ettinger

DIE FLÄMISCHE AUSSTELLUNG IN ANTWERPEN

Im zweiten Aprilheft des »Cicerone« ist bereits eine Reihe von wichtigen Gemälden, die in Antwerpen zur Ausstellung kommen werden, namhaft gemacht worden. Einem Interview, das der Direktor des Antwerpener Museums A. H. Cornette (Generalsekretär der Ausstellung altflämischer Kunst) dem Antwerpener »Matin« gewährt hat, lassen sich einige Ergänzungen entnehmen. Es haben außer den genannten Museen und Privatsammlungen noch die folgenden Sammlungen Beiträge zugesichert:

Aus Frankreich die Museen in Aix-en-Provence, Grenoble (Rubens: Gregor und Domitilla), Montpellier, Rouen, Valenciennes (Triptychon der Stephanus-Marter von Rubens; die Versuchung des Jacobus major von H. Bosch), Straßburg (die sechs Täfelchen mit dem Borelli-Wappen von Memling).

Aus Deutschland: Braunschweig, Darmstadt (Landschaft mit dem Galgen von P. Bruegel), Karlsruhe, Kassel, Köln, Leipzig, München, Stuttgart (Bathseba von Memling), München, Sammlung Nemes: die Schlüsselübergabe Petri von Rubens.

Aus Italien: das kapitolinische Museum in Rom (Romulus und Remus von Rubens), der Dogenpalast in Venedig (Ecce Homo in Halbfiguren von Massys), Urbino (Einsetzung des Abendmahls von Justus van Gent).

Persische Ölmalerei Ende des 18. Jahrhunderts
Georgische Nationalgalerie, Tiflis

Aus England: Edinburgh, Liverpool (Männerbildnis von Mostaert), London (Sir Otto Beit: zwei Bilder von Teniers), Richmond (Sammlung Cook), Wilton House (Anbetung des Kindes in Halbfiguren von Hugo van der Goes). Außerdem Beiträge aus den Sammlungen des Herzogs von Devonshire und des Lord Powis.

Aus den Niederlanden: Amsterdam, Haag,

Rotterdam. Aus der Sammlung van Riemsdyk die Landschaft von 1548 mit einem Martyrium von Lancelot Blondeel. Dr. Hofstede de Groot hatte gleichfalls seine Beteiligung zugesagt; seine Zustimmung traf am selben Tag in Antwerpen ein, als dort die Nachricht seines plötzlichen Todes bekannt wurde.

Aus Antwerpen selber wird das Museum Mayer van den Bergh die »Dulle Griet« von Pieter Bruegel zur Verfügung stellen, außerdem zwei Melchior Broederlam zugeschriebene Tafeln.

Ferner erwartet man Beiträge aus den Museen in Prag, Kopenhagen, Stockholm, Chicago (Bildnis von Massys), aus dem Escorial die berühmte, oft kopierte Kreuzabnahme des Roger van der Weyden, die König Alfons XIII. schicken wird, und aus Schloß Raudnitz die Heimkehr von der Ernte von Pieter Bruegel.

Für die Kunstwerke stehen in der neuerbauten Schule, die erst nach Schluß der Ausstellung ihrer Bestimmung zugeführt werden wird, zwölf Räume zur Verfügung, darunter ein großer Saal, der als Ehrensaal die Hauptwerke umfassen wird. Die zentral gelegenen Räume werden die Gemälde beherbergen, während die außen sich anschließenden Räume den Handzeichnungen und der Graphik vorbehalten sind.

Der Einlauf der Gemälde soll zwischen dem 10. und 15. Mai beginnen. Die feierliche Eröffnung findet am Nachmittag des 31. Mai statt.

L. Burchard

BERLINER AUSSTELLUNGEN

»Der Mensch unserer Zeit« / Moderne Bildwirkereien / Gropius / Th. Th. Heine

Unter der nicht ungeschickten Devise »Der Mensch unserer Zeit« hat die Deutsche Kunstgemeinschaft im Schloß gruppenweise Porträts bekannter Leute, Sportdarstellungen, Bilder des Arbeiterdaseins, Berufstypen, Schilderungen des städtischen Lebens in Lokalen, Geschäften usw. zusammengehängt. Derlei thematische Ausstellungsprogramme werden wir immer begrüßen. Sie regen die Schaffenden an, locken sie aus dem gewohnten Motivkreis, und sie scheinen auch geeignet, der Malerei wieder ein Publikum zu gewinnen. Eine neue Genrekunst ist im Werden. Es kann sich durchaus fruchtbar erweisen, ihr öffentlich Aufgaben zu stellen. Freilich wird es auf eine schärfere Präzisierung und straffere Durchführung des Programmgedankens ankommen. Hier war man noch reichlich weitherzig und ließ vielerlei gelten. Vor allem unter dem Gesichtspunkt der stofflichen Belebung wäre A. W. Dreßlers kräftig ausgeprägte Schachpartie Bogoljubow-Rubinstein anzumerken, Netzbands hurtige Konditoreiszene mit dem Sextett blitzblau uniformierter Kellnerinnen, Imre Goths vielköpfig besetzter Untergrundbahnwagen, Heitmüllers reizvoller Dünensektor, den die Strand-Kompanie bunt ausfüllt, sein eigen zugeschnittenes »Orchester«. Durch ihre kompositorische und tonliche Vornehmheit bestechen die beiden stillen, abendschweren Menschengruppen von Ilse Häfner-Mode und Hans Steiners in stumpfen Grauflächen fein und beherrscht aufgebautes Bild »Die blauen Fische«. An den fahlen, von Sorgen zergrabenen Proletariergesichtern Otto Nagels kommt man nie ohne ein Innehalten der Betroffenheit vorbei; seiner kargen Malerei ist selten etwas Wahrhaftigeres gelungen als die stumme Blässe dieser Mutter mit ihrem kellerfarbenen Kinde. Von Bernhard Klein und Ima Breusing finden sich höchst anmutig staffierte Badestrandaspekte, unter den Bildnissen fällt das große, umrißflott und bestimmt vor den schwarzen Grund gesetzte moderne Mädchen von Sagrekow besonders auf.

Im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums zeigte der Dessauer Museumsdirektor Ludwig Grote eine ungewöhnlich interessante Zusammenstellung Moderner Bildwirkereien. Überraschend diese Vielfalt künstlerisch sehr entschiedener und ausgeprägter Leistungen. Weniges nur nach und von bekannten Malern: ein Figurengobelin nach Schmidt-Rottluff wirkt übersetzt, dennoch energisch und voll, Kirchners Teppiche farbig noch satter, webgerechter in der Zeichnung, nur etwas bemustert; demgegenüber die großflächig-asymmetrisch gefelderten Smyrnas nach Entwürfen von Léger, Marcoussis, Arp. Der bedeutendste Eindruck: die weitkurvig und monumental auf schwarzen oder sackgrauen Grobgrund gebrachten, linienkühn geschlungenen Gestalten von Johanna Schütz-Wolff. Eine eigene, derjenigen Campendoncks vielleicht vergleichbare Formenwelt verbindet sich textilen Urwirkungen in klarem und lebendigem Spiel von Fakturkontrasten und wechselnd glatten oder körnigen Überschneidungsprodukten. Nach so manchen mißglückten Versuchen der Fresko-Erneuerung eine wirklich starke und durchaus nicht retrospektive Wandbildkunst. Verwandt in ihrem derben, festen Stoffcharakter die Gewebe von Hablik-Lindemann, vor allem der blauäugige Korallenbaum. Dann die feinen, raffiniert gewirkten, seidigen Gobelins von Hilde Rantsch und Ilse Mögelin, besonders deren silberdurchsponnener, lilagrau verschwebender Traumteppich. In subtilen Schwarzweiß-Architekturen, immer wollige und seidige Schichten gegeneinander ausspielend, kennzeichnet sich Gunta Stölzl-Sharon; wie sie aus Dessau Emil Hartwig mit kleinen weiß in weiß hinschwingenden Landschaftsabstraktionen, deren kostbar differenziertes Gewirk zierliche Fadenharfen durchbrechen. Und noch manche eigenartige, den speziellen Möglichkeiten der Technik erfinderisch folgende Arbeit. Zwei Proben nur aus dem Nachbargebiet der Bildstickerei: die märchenhafte Vegetation der »Gärten ohne Jahreszeiten« von Lilli Vetter und die bilderlottoartig und vergnügt plaudernden Kinderzimmerbehänge von Ruth Citroën-Valentin.

Doch hätten mindestens die Wollbilder von Ilse Häfner-Mode und die Applikationsstickereien von Marja Shilskaja dazugehört.

Im Architektenhause veranschaulichten Modelle, Zeichnungen und Photos das Schaffen von Walter Gropius. Man konnte es in seiner Konsequenz gut verfolgen und wieder erkennen, wie unzutreffend der Vorwurf »dogmatischer Trockenheit« ist gegenüber diesem stets von architektonischer Zügigkeit impulsierten Baudenken. Helle Übersichtlichkeit der Erscheinung, klar artikulierte, unablenkbare Formenkettung: alles was Gropius baut, charakterisiert sich dahin.

Ein Sondervergnügen gewähren die Zeichnungen Th. Th. Heines im Verlag Bruno Cassirer. Der hart ernüchternde Sarkasmus seiner Forschungsberichte aus Haus und Zuchthaus, seiner Studien über die Natur des Ausflüglers, Dichters oder Familienvaters und zumal über deren tragikomische Dreieinigkeit, ist ja als entscheidender Einschlag des »Simplizissimus« vertraut. Den Witz seines knittrig-dürren Striches, der knochigen Konturführung schwächt der Umdruck kaum ab, das bestätigen die Originale. Zieht es Heine immer wieder zu allerlei wüsten Chimären wie etwa dem scheußlichen grünen Kriegsvogel im Kadaverfeld oder der Justiznachtmahr auf schwarzen Talarschwingen, so wendet sich auch seine Realgroteske unversehens ins Spukhafte. Wie gespenstig die große Pose des nackten Wedekind vor dem Spiegel, wie schauerlich der Fahnenexhibitionismus des biereifrigen Gesinnungsspießers, welch grinsende Allegorie der Bruderkuß der Gasmasken!

Wolfradt

DÜSSELDORF

Der Kunstverein in Düsseldorf bringt, meistens aus Privatbesitz, eine reiche Sammlung von alten und neuen Landschaften des abseitigen Julius Bretz, der am 26. Januar seinen 60. Geburtstag feierte. Am erfreulichsten sind die Bilder kleinen Formates mit schlichten Motiven, etwa Korngarben vor mattblauem Hintergrund niederen Gebirges oder mit jenen »Kribben«, den langgestreckten, halbinselartigen Zungen, die am Mittelrhein der Rheinlandschaft ihr besonderes Gepräge geben. Von der alten Garde des ehemaligen »Sonderbunds« hat Bretz, der nie Virtuose war, sich durchaus an der Spitze gehalten; seine besten Bilder sind ein nicht wegzudenkender Beitrag zur deutschen Landschaftsmalerei der letzten Jahrzehnte. C.

AUSSTELLUNG KÖLNER KÜNSTLER 1930

Von den einundfünfzig Kölner Künstlern, die aus einer weit höheren Anzahl durch die Juroren Dr. Buchner, Dr. With, Dr. Haubrich zur gegenwärtigen Ausstellung im Kölner Kunstverein erlesen wurden (mit wieviel Recht, wird demnächst eine juryfreie Ausstellung erweisen), ist nur ein Bruchteil mitbeteiligt am Bau der Zeit; es sei denn,

Walter Becker Bildnis des Dichters Sauvage
Vom Kunstverein Hannover mit dem Preis der Firma Günther Wagner ausgezeichnet

daß man unter Zeit alles kunterbunte Ewiggestrige verstehen darf, was gerade heute sich zum Leben meldet und durch sein verdrießliches Durcheinanderklingen die Zeit am Entstehen verhindert. Wenn man den Begriff Zeit so niedrig einschätzen darf, daß alles Frischgeheckte zeitgeboren ist, dann freilich sind alle diese einundfünfzig Aussteller moderne Künstler und als solche, wenn auch vielleicht nicht Fundamentsteine, Ecksteine oder Schlußsteine, so doch auf jeden Fall richtige, brauchbare, willkommene Werksteine in dem dann allerdings degoutanten und wertlosen Gefüge der Zeit. Nehmen wir aber an, die Zeit sei eine immer wieder aufs neue zu erstrebende Wertform, ein unablässiger Versuch, unharmonisch sich Mengendes zu klären, alles Einzelne und Vereinzelte der Erscheinungswelt zur »allgemeinen Weihe« zu rufen und aus ihm ein ernstes sinnhaltiges Antlitz zu wirken, so wird man der Meinung sein dürfen, daß nur verhältnismäßig wenige von diesen einundfünfzig Kölner Künstlern das Verlangen tragen, Zeitschaffende zu sein. Im bequemen Nachschaffen des Gestern und Vorgestern erblicken auch in Köln

allzu viele ihren Meisterberuf, ermutigt durch Publikum und sogar durch Museen, die lieber allerlei synthetischem Schmuck als gewachsenem, wenn auch vielleicht noch ungeschliffenem und nicht ganz schlackenlosem Stoff den Vorzug geben. Was hat der Impressionismus eines Greferath, der dreißig bis fünfzig Jahre zu spät kommt, mit uns zu tun? was die pedantische, das Biedermeier übermeiernde Glätte eines Mangold? was die kunstgewerbliche Landschaftslyrik eines Seewald? Auch der Idyllenkunst eines Ahlers-Hestermann wird man heute nicht mehr sonderlich froh. Weit eher schon ist Franz Essers sanftflächige Malerei mit Gegenwärtigem verwandt. Sie müßte nur dem Vorbild Modigliani sich nicht versklaven. Marta Hegemann hat leider ihre schönen Anfänge, die sie in Aquarellen noch heute pflegt, im Staffeleibild zugunsten einer malerisch süßen Verblassenheit vernachlässigt. Auch Anton Räderscheidt ist hinter manche Werke seiner früheren, kühneren Zeit zurückgegangen. Er wird bald malen können wie ein »alter Meister«. Und das eben darf man nicht können. Seine Porträts zweier Kölner Kunsthistoriker sind repräsentativ wie späte Lenbachs. Gegenwärtigem Bildschaffen durchaus ergeben, das heißt der Bildgestaltung, die aus dem Verhältnis des Menschen zum Ding und beider zum Raum sowohl optische wie soziologische Konstellationen holt, zeigen sich die Maler Hoerle und Seiwert. Sie geben seit kurzem hier in Köln auch eine kleine Zeitschrift »A bis Z« heraus, in der sie sich redlich, wenn auch naturgemäß nur tastend, mit den Problemen der Abstraktion und ähnlichen Komplexen abmühen als bewußte Zeitgenossen der Picasso, Léger, Braque, Baumeister, Moholy, Lissitzky . . . und als Interpreten der vergangenen Kunst, die ihr Streben stützt, die, im Sinne Spenglers, »gleichzeitig« gelagert ist. Seiwert, der am unbeirrtesten schreitet, kommt jetzt von einer mehr planimetrischen zu einer ausgesprochen stereometrischen Art der Aufbauelemente seiner Bildpläne. Wie immer man Versuch und Gelingen im Schaffen solcher Künstler verteilen und bewerten mag, man muß es ihnen lassen, daß sie den ungewohnten Weg dem ausgetretenen vorziehen.

Jatho

MANNHEIMER AUSSTELLUNGEN

Eine Sonderausstellung in der Kunsthalle »Das Nationale in der Graphik« lehnt sich an eine vor wenigen Jahren von Direktor Dr. Hartlaub im »freien Bund« gehaltene Vortragsreihe an. Sie ist zum Zweck vergleichender Studien zusammengestellt und beschränkt sich in strenger Auswahl auf die europäische Reproduktionsgraphik und auf die Auslese höchstqualifizierter Meisterwerke. Das Material hat Assistent Dr. Strübing in ausgezeichneter Sichtungsarbeit teils den Beständen der Kunsthalle, großenteils aber auch auswärtigen Sammlungen entnommen. Es ist erstaunlich, wie sich die Konstante des Nationalen über die Zeiten hinweg vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart auf diesem Sondergebiet nicht nur im allgemeinen, sondern speziell in der Wahl der graphischen Ausdrucksmöglichkeiten nachweisen läßt. Freilich ist eine exakte Begriffsbestimmung dessen, was nun das typisch Deutsche, Italienische oder Französische, das Niederländische oder Flämische, das Norwegische oder Schwedische usw. der einzelnen Blätter ausmacht, nicht in knappe Worte zu fassen. Aber bemerkenswert ist, daß es sich gerade in den größten Meisterwerken am klarsten ausspricht, während die Durchschnittsproduktion der verschiedenen Epochen oft eher einen indifferenten, verwischenden oder vermittelnden Charakter aufweist. Daraus ergibt sich ein interessanter Beitrag zu dem Thema Persönlichkeit und Nationalität. Besonders im Künstler kommt das Kollektivbewußtsein in der nationalen Bindung ungewollt zum organischen Ausdruck. Gerade in dieser Schau wird deutlich, daß die nationale Differenzierung Europas aus verschiedenartiger Verbindung des nordischen mit dem mittelmeerländischen Menschentum hervorgeht. Auch die Graphik ist ein Zusammenprall dieser beiden Welten, darum auch ihr Schwergewicht in den obengenannten mitteleuropäischen Ländern liegt, dazu noch allenfalls in England, während spärliche Meister in Spanien und den Ostländern nur als Ausläufer des Gesamtkomplexes erscheinen. — Das Kunsthaus Tannenbaum gab in letzter Zeit mit der skurrilen Phantastik und dem abstrakten Raumgefühl neuer Aquarelle Reinhold Nägeles und mit der selbstsicheren Wucht der technisch und malerisch überzeugenden, auch in ihrer Weise national betonten Bilder Jankel Adlers wertvolle Anregungen.

Erich Dürr

PARISER AUSSTELLUNGEN

Afrikanische und australische Kunst / Paul Huet

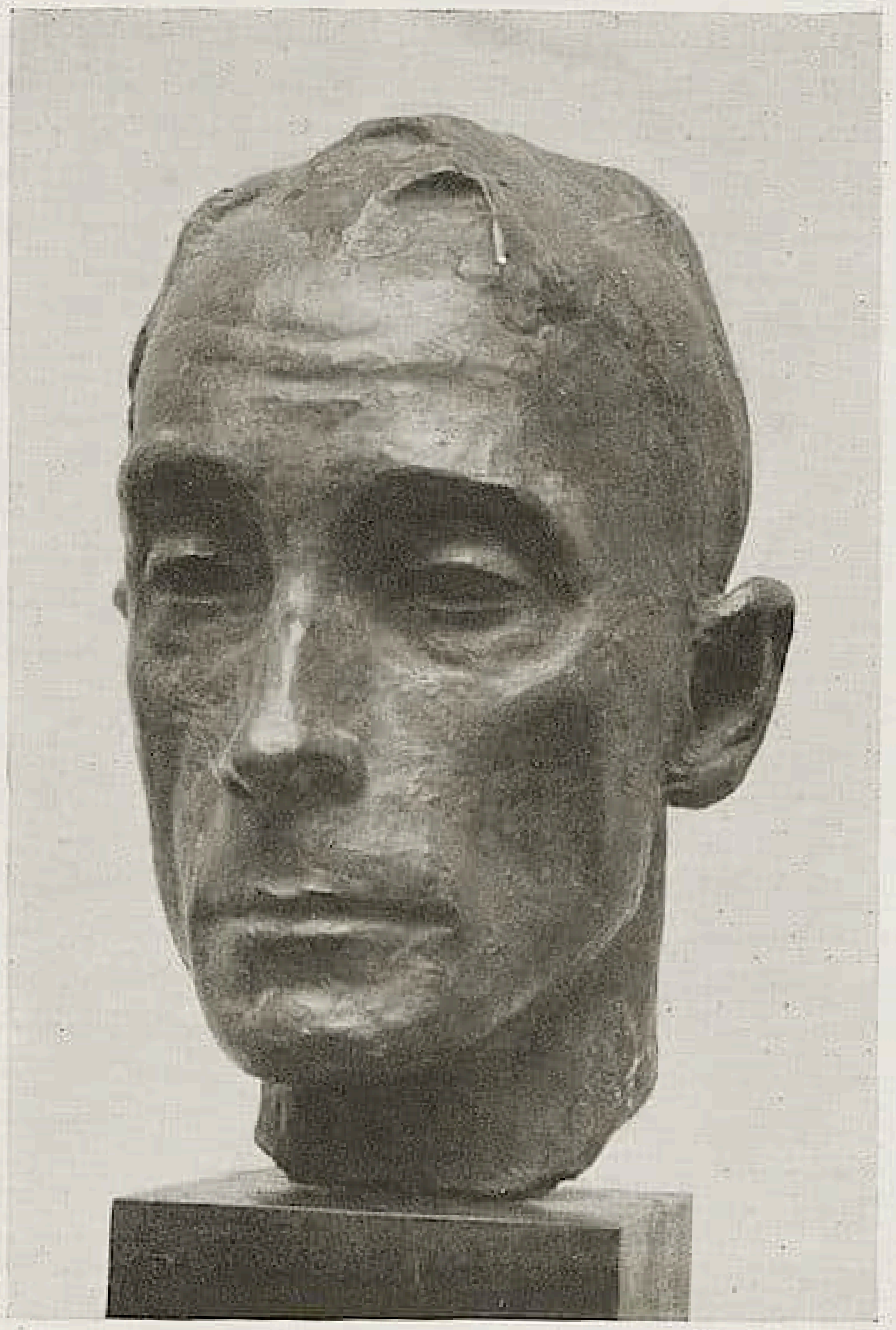
Als gegen 1907 einige Künstler in Frankreich die Negerkunst entdeckten, machten sie keinen großen Unterschied zwischen den ihnen erreichbaren Werken. Die von einigen Sonderlingen geschaffene Mode hat einen großen Einfluß auf die Entwicklung der modernen Kunst Frankreichs ausgeübt. Noch voriges Jahr sind zwei Bücher erschienen, in denen die allgemein gewordene Neugierde Nahrung bekommt. In »La Sculpture nègre primitive« (Crès & Cie.) versuchten Paul Guillaume und Thomas Munro, die übrigens zu den ersten Bahnbrechern zählen, den plastischen Wert dieser Kunst dem großen Publikum auseinanderzusetzen, indem sie das historische Moment vernachlässigten. Im Gegensatz hierzu hält sich Adolphe Basler in »L'Art chez les peuples primitifs« (Librairie de France) streng an die Arbeiten der internationalen und besonders der deutschen Völkerkunde. Zugunsten der beiden Methoden ließe sich viel Gutes sagen. Leider ist in letzter Zeit eine dritte Arbeit erschienen, die mit großem Aufwand scheinbarer

Wissenschaftlichkeit, unter dem Einfluß der Schule von Freud, in der Kunst der Primitiven alles durch Magie and Sexualität erklären will, und eigentlich nur auf die Phantasie einen starken Eindruck macht.

Jedenfalls war die Zeit für die Ausstellung, die in der Galerie Pigalle stattfand, günstig. Um so mehr als sich mit den Erfordernissen der Mode die Zahl der Fälschungen und der Werke zweiten Ranges entsetzlich vermehrt hatte. Das Verdienst der neuen Ausstellung war, daß mehr auf Qualität als auf Quantität gesehen wurde. Sowohl das Museum für Völkerkunde im Trocadéro, als auch die hervorragendsten Sammler hatten Werke hergeliehen.

Afrika war am besten vertreten. Zum ersten Male bekam man in Paris eine bedeutende Sammlung der fast klassischen alten Bronzen aus Benin zu sehen, deren hervorragendste Stücke im 16. und 17. Jahrhundert geschaffen wurden. Die feinen Goldarbeiten der Elfenbeinküste kontrastierten zu den synthetischen »Dan«-Masken derselben Gegend. Aus Belgisch-Kongo waren auch ausgezeichnete Stücke gekommen, und unter den zahlreichen Erzeugnissen der französischen Kolonien trat am stärksten die mächtige Plastik der »Pahuin«- und »Bieri«-Künste hervor. Nach diesem großartigen Eindruck muß man gestehen, daß die bewegten, kapriziös-dekorativen Arbeiten der australischen Kunst etwas kleinlich aussahen. Einige Masken waren aber doch imstande, mit Mexikos berühmter Plastik zu wetteifern.

Nur das Zusammenfallen der Ereignisse erlaubt es, nach der Negerkunst über Paul Huet zu berichten. Da das ganze Jahr 1930 in Frankreich unter dem Zeichen der Romantik stehen wird, fing mit diesem etwas vergessenen Maler, in der »Galerie 23«, die Reihe an. Obwohl Paul Huet neun Jahre jünger als Corot war (1803—1869), hat er als Vorläufer der französischen Landschaftsschule eine sehr nachhaltige Rolle gespielt. 1820 und 1821 malte er schon in Saint-Cloud und in der Umgebung von Paris Studien nach der Natur, die den Keim dessen enthielten, was später durch Constables Einfluß stärker betont wurde. Huet war ein sehr gebildeter und scharfsinniger Mann, der mit den großen Schriftstellern seiner Zeit verkehrte und dessen Schriften — Briefe und Notizen — sich auch nach Delacroix lesen lassen. Rein malerisch erschienen seine großen Salonbilder theatralisch und leer, aber seine kleinen Studien — besonders gegen 1848—1850 — sind von einer anmutenden Frische, die an Corot erinnert. Er versuchte sich glücklich in jeder Technik: Aquarell, Steindruck, Radierung (zur Wiedergeburt der letztgenannten Kunstübung hat er bedeutend beigetragen). Seine Pastelle lassen schon Monets Kunst vorausahnen. Trotzdem bleibt er ein Meister zweiten Ranges, denn es fehlt ihm die Kraft einer geschlossenen Persönlichkeit. P. C.



M. Werner Kopf eines Bildhauers
Vom Kunstverein Hannover mit dem Trammpreis ausgezeichnet

ROM

In der Königlichen Galerie für moderne Kunst in Rom findet unter dem Protektorate von Benito Mussolini eine Ausstellung alter spanischer Gemälde aus der Sammlung des Grafen Contini Bonacossi statt. Zahlreiche, bisher niemals ausgestellte Gemälde, darunter Werke von Greco, Velazquez, Murillo, Zurbaran, Ribera und Goya werden zum erstenmal weiteren Kreisen vorgeführt. h

DIE KUNST UNSERER ZEIT

Wiener Künstlerhaus

Die Aufzeigung der in den Kunstwerken unserer Zeit vorhandenen geistigen Werte und ihrer Beziehungen zu dieser, die allen Arten gestalteter Gegenstände ein gemeinsames Gepräge verleiht und sie so als eine Emanation des Zeitgefühles offenbart, war die Aufgabe, die sich H. Tietze, der Initiator der Schau im Wiener Künstlerhaus, gestellt hatte. Eine knappe Charakterisierung der Kunst vor dem Krieg durch ausgewählte Werke des Kubismus und Expressionismus leitet sie ein, unter Herausarbeitung der Zusammenhänge zwischen der französischen und deutschen Kunst (bei Matisse, Macke und Moll, de la Fresnay und O. Müller, Pechstein und Vlaminck). An Aufnahmen

von Bauten, Bahnen, Autos, Maschinen, an elektrischen Apparaten, Beleuchtungskörpern, Möbeln, Keramiken, Modewaren wird das unserer Zeit innewohnende Kunstwollen, der Zug nach praktischer Vereinfachung unter Betonung des Gebrauchszweckes, verdeutlicht und dann auf das Gebiet der bildenden Kunst eingegangen.

Sehr sinnfällig ist die Auswahl an Graphiken getroffen, welche die Auffassung beliebter Motive, wie Bildnisse, Akte, Toilette- und Liebesszenen, Landschaften, Tierdarstellungen und Stilleben in der materialistischen Kunst des Impressionismus (etwa um 1890), in dem Gefühlsmäßigen des Expressionismus (um 1910) und der realeren, dabei jedoch geistig-beseelten Kunst der »neuen Sachlichkeit« nebeneinander vor Augen führen. Weniger klar tritt das Kunstwollen unserer Zeit in der Auslese der Gemälde zutage, die nach den unserer Epoche vertrautesten Motiven, wie der Darstellung des »sozialen Gedankens«, der »Umwelt«, des »Übersinnlichen« gruppiert sind, doch ohne Berücksichtigung der äußeren Erscheinungsform, so daß hier fast alle Kunstströmungen der letzten fünfzig Jahre in buntem Wechsel zur Geltung kommen.

Da der didaktische Zweck der Ausstellung die Hauptsache, erübrigt es sich eigentlich, auf die künstlerischen Werte näher einzugehen (zumal sich bei der Beschaffung geeigneter Kunstwerke aus dem Ausland große Schwierigkeiten ergaben). Doch wäre es gleichwohl ungerecht, würde man neben der vorzüglichen Veranschaulichung des deutschen Expressionismus, vor allem der Künstler der »Brücke« und des »Blauen Reiters«, nicht der Kunstwerke, die man in den anderen Abteilungen zu sehen bekommt, gedenken: so des farbenreichen großen Bildes (»Viehhändler«) von Marc Chagall, das in der Farbenzusammenstellung an ukrainische Bauernteppiche erinnert, der farbenschönen »Badekabine« von M. Beckmann oder des eindringlichen Frauenbildnisses von H. Böckel. Mit repräsentativen Werken sind auch C. Hofer, G. Muche, O. Schlemmer, O. Dix, A. Kanoldt, E. Zack, M. Gromaire vertreten.

Poglayen-Neuwall

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG IN WIESBADEN

Unter dem Vorsitz des neuen Galeriedirektors Dr. Freiherr S c h e n k z u S c h w e i n s b e r g eröffnete der Nassauische Kunstverein seine große Frühjahrsausstellung. Ein kurz vorher verbreitetes Werbeblatt richtete durch sein unklares Deutsch einige Verwirrung an. Gleichzeitig gingen Gerüchte um, mehrere namhafte Künstler in Berlin hätten die Beteiligung an der Ausstellung abgelehnt, was sich auch durch eine Katalognotiz bestätigte. Hierauf drohte eine Differenz mit der »Blauen Vier«, die als blaue Drei anhinken mußte, da eines ihrer Mitglieder — die blaue Vier besteht bekanntlich aus Ausländern! — die bereits beschlossene Nationalisierung noch nicht schwarz auf weiß vorweisen kann. Nach diesen Vorspielen war man einigermaßen beunruhigt, wie sich die Ausstellung entwickeln würde. Aber es geht in der Kunst wohl zuweilen wie im Theater: je schlechter die Generalprobe, um so besser die Vorstellung. Die Ausstellung, die unter dem diplomatischen Titel: »D r e i ß i g d e u t s c h e K ü n s t l e r a u s u n s r e r Z e i t« (es sind aber zweiunddreißig geworden) jeden Beigeschmack nach Programm vermeidet, macht ebenso wie der kluge Katalog einen ausgezeichneten Eindruck, gesteigert dadurch, daß durch Anschluß der städtischen Galerieräume, die bei jedem Rundgang passiert werden müssen, eine imposante Gesamtwirkung erzielt wird.

Die ältere Kunst ist durch Corinth, schöne Stücke aus seiner Spätzeit, Liebermann, Slevogt — die Zeichnungen zur Zauberflöte aus der Nationalgalerie — und Käthe Kollwitz vertreten. Dann folgt der Brückekreis: Schmidt-Rottluff, von dem man die weiße Treppe besonders begrüßt, Heckel mit reizvollen neueren Arbeiten. Kokoschka. Otto Müller. Einige sehr feine Sachen von Rösler. Etliches von Hofer. Beckmann in interessanten neuen Schwenkungen. Einer der Hauptsäle ist mit Geschmack auf den metallischen Hammerton von Schlemmer und Baumeister abgestimmt, verstärkt durch die Wucht der Plastiken von Marcks, Mataré und Harth. Letzterer ein verheißungsvoller neuer Name.

Phänomenal wirkt Dix in seinen Flügeln des Triptychons »Großstadt«. Wie das kecke Staccato einer aufklingenden Farbe, etwa der kleine blaue Schuh, zu aufregendem Ergebnis wird! Und dann auch der Säugling. Dieses von zwei Händen ans Licht gehobene Wesen. Man fühlt die Dämonie der Tragik eines Daseins. Wer Dix, wie zuweilen vorschnell geschah, als Typus der Kriegspsychose zu registrieren versuchte, wird vor diesen Bildern belehrt, wie blutvoll und gegenwartsverbunden diese in ihrer Unabhängigkeit und Hemmungslosigkeit seltene Erscheinung in unsrer Zeit steht.

Immer wieder großes Ereignis ist Marc, der uns zu früh Entrissene. Selbst seine Kleinigkeiten wachsen haushoch über alle Umgebung hinaus. Das Flattern eines Vogels versetzt uns in abstrakte Spannungen, reißt die abgründigen Tiefen visionären Schauens auf. Daneben Macke, das andere Opfer des Kriegs. In seiner sanften, etwas verschatteten Lyrik, von einem süßen, letzten Endes nur dem Rheinländer ganz verständlichen Reiz. Eine wohl frühe Landschaft aus Privatbesitz läßt Zusammenhang mit Marc fühlen. Dann Kandinsky mit neuen Arbeiten, etwas abweichend von der alten Farbenskala. Von einem helleren Klang, der seelisch stärker packt. In den kleinen Aquarellen auf ein kühles Minimum des Ausdrucks zugespitzt, das mit dem Feuer der Farbe erregend kontra-

stiert. Klee, köstliche Phantasien in seiner bekannten, weltfern inneren Glückhaftigkeit. Bronzen von Lehmbruck, gipfelnd in dem geneigten Frauentorso, der in seinem Zwiespalt von scherzhaft gesetzmäßiger Pedanterie und zwingender Sinnlichkeit gleichsam alle Fragen und Vergleiche in sich zieht und einsaugt. Daneben Bellings saftstrotzende Unerbittlichkeit. Haller, in seiner alemannischen Formenstrenge. Grosz erschien mit seinem bekannten Weihnachtskarpfen. Ganz Neues bringt Feininger. Beglückend schöne Architektur- und Seebilder in hinströmender Phantasie, die beständig mit den Schleiern des Märchens spielt, in die sie die Wirklichkeit verhüllt. Verwegner noch läuft Campendonk ins Märchen hinein, ein rheinischer Klee, und doch wieder anders. Merlinhaft verschwiegen und voller Abenteuer, von denen er nur ab und zu etwas aufleuchten läßt. Die Ausstellung, zu der reichlich auch der Privatbesitz herangezogen wurde, ist ein frischer Auftakt zu den für den diesjährigen Sommer geplanten Unternehmungen. ch.

Franz Marc Vögel

Aus der Ausstellung in Wiesbaden im Nassauischen Kunstverein

PERSONALIA

CORNELIS HOFSTEDE DE GROOT †

Mit Dr. Cornelis Hofstede de Groot (gestorben am 14. April 1930) ist der bedeutendste Vertreter der älteren Generation der holländischen Kunstgelehrten dahingegangen. In der holländischen Kunstforschung seines Landes repräsentierte er selber seiner Zeit einen neuen Typus. Er war der erste, der gelernt hatte, die Kunstgeschichte als eine selbständige Wissenschaft zu betreiben, und der, da dies in Holland damals noch unmöglich war, in Deutschland unter Springer seine Doktorwürde erworben hatte, mit seiner noch heute grundlegenden Kritik von Houbrakens Schouwburg der Nederlandsche Kunstschilders (1891). Nachdem de Groot dann im Haag einige Jahre als Unterdirektor (unter Bredius) im Mauritshuis tätig gewesen war, gelangte er 1896 durch seine Ernennung zum Direktor des Amsterdamer Kupferstichkabinetts in einen größeren und scheinbar selbständigen Wirkungskreis, in dem er aber leider nur kurze Zeit verbleiben sollte, da er wegen persönlicher Reibungen mit dem autokratischen Dezernenten des Ministeriums im Haag sich genötigt sah, seinen Abschied zu nehmen. Seitdem hat er zum Schaden seines Landes keinen öffentlichen Posten an den holländischen Museen mehr bekleidet. Sein Ruf als Kenner der holländischen Malerei, besonders des 17. Jahrhunderts nahm immer mehr und mehr zu und wuchs zuletzt zu einem Weltruf, aber an einem holländischen Museum war kein Platz für ihn. Vielleicht war das für ihn und seine Wissenschaft im Grunde ein Glück; denn kaum würde ihm die tägliche Kleinarbeit, die ein großes Museum an seine Diener stellt, die Zeit für seine großen wissenschaftlichen Arbeiten gelassen haben. Seine eminenten Leistungen auf dem Gebiete der Inventarisierung der holländischen Gemälde der Blütezeit sind zu bekannt, um an dieser Stelle noch einmal ausführlich besprochen zu werden. Sie seien nur kurz aufgezählt. Mit Bode gab er (1897–1903) das Monumentalwerk über Rembrandts Gemälde heraus, das sich bescheiden »Beschreibendes Verzeichnis« nennt, mit Lippmann und später allein die von diesem begonnene mustergültige, große Ausgabe von Rembrandts Zeichnungen (1900-1910), nachdem er inzwischen, ohne fremde Hilfe, den ersten wissenschaftlichen Katalog der Zeichnungen Rembrandts veröffentlicht hatte, 1906 als preisgekrönte Arbeit der Teylerschen Stiftung in Haarlem erschienen, ein Werk, das für jeden, der sich mit Rembrandts Zeichnungen zu beschäftigen hat, noch stets die unentbehrliche Grundlage bildet. Erst durch Valentiners groß angelegte, im Erscheinen begriffene Ausgabe in den Klassikern der Kunst, wo jedes Blatt reproduziert werden soll, wird es einmal abgelöst werden.

Noch wichtiger vielleicht als diese Rembrandt-Inventarisierungsarbeiten für die Wissenschaft, den

Sammler und den Händler ist seine Fortsetzung des Catalogue Raisonné von Smith, sein überall angeführtes Kritisches Verzeichnis, das er in den Jahren 1907—1928, zum Teil in den Kriegsjahren unter den erschwerendsten Umständen, mit seinem Stabe deutscher Assistenten herausgegeben hat und in dem alle Gemälde der großen Meister des 17. Jahrhunderts in systematischer Reihenfolge, auch wenn sie nur in kurzen und ungenauen Beschreibungen alter Auktionskataloge vorkommen, verzeichnet sind. Seine letzte wissenschaftliche Leistung, die hoffentlich bald im Druck erscheinen wird, ist eine kritische Bearbeitung der Oranier-Inventare, durch die eine große Anzahl von Gemälden der alten oranischen Sammlung identifiziert werden konnte.

Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit, deren Resultate außer in diesen Katalogen in zahlreichen Zeitschriftartikeln und in Tausenden von Expertisen niedergelegt sind, muß auch noch auf seine praktische Tätigkeit als Sammler hingewiesen werden. Sein bescheidenes Junggesellenheim am Lange Voorhout im Haag, einige Häuser vom Palais der Königinmutter entfernt, barg eine kleine, wenn auch erlesene Sammlung altholländischer Maler, darunter verschiedene Werke sehr seltener Meister, wie Karel Fabritius, Herkules Seghers, Herm. Dullaert, und dann den vielumstrittenen lachenden Kavalier von Frans Hals, an dessen Echtheit er trotz der vernichtenden Gutachten anderer Fachleute und Chemiker in gutem Glauben und mit fanatischer Zähigkeit festhielt. Außer Gemälden sammelte de Groot seit vielen Jahren auch holländische Zeichnungen, und hier ist es ihm gelungen, eine wirklich erstklassige Sammlung zusammenzubringen, unter denen die fast hundert Blätter von Rembrandt und ein Viertelhundert von L. Doomer den ersten Platz einnehmen. Von den Rembrandt-Zeichnungen sind einige vierzig dem Amsterdamer Kupferstichkabinett vermacht, das durch dieses großherzige Legat eine der bedeutendsten und größten öffentlichen Sammlungen von Rembrandt-Zeichnungen wird. Ein anderer Teil seiner Zeichnungen fällt samt seinen Gemälden seiner Vaterstadt Groningen zu, der damit auch die moralische Verpflichtung auferlegt wird, eine für diese Schätze würdige neue Behausung zu schaffen. Auch über einen anderen, nicht minder wichtigen Teil seiner wissenschaftlichen Sammlungen, die etwa 30 000 Reproduktionen nach Gemälden und Zeichnungen holländischer Meister in fast 200 Bänden, die vielen Auktionskataloge, zum Teil mit seinen eigenen wertvollen Randbemerkungen und, last not least, sein gewaltiger Zettelkatalog in etwa 125 Pappkästen, ebenfalls auf die gesamte holländische Bilderproduktion — hat de Groot schon bei Lebzeiten verfügt. Dieser einzigartige wissenschaftliche Apparat wird in den Besitz des Rijksmuseums übergehen, um dort im Sinne des Entschlafenen systematisch weiter fortgeführt zu werden.

M. D. H.

Otto Dix Großstadt
Linker Flügel des Triptychons
Aus der Ausstellung in Wiesbaden
im Nassauischen Kunstverein

ALBERT LE COQ †

Prof. Dr. Albert August von Le Coq, der frühere Direktor am Museum für Völkerkunde in Berlin, ist am 22. April im Alter von 70 Jahren gestorben. Ursprünglich Ethnologe, widmete er sich bald archäologischen Studien, die ihn mehrfach nach Ostturkestan führten. Von den vier preußischen Turfanexpeditionen, mit deren reichen Erträgnissen und wissenschaftlichen Ergebnissen sein Name eng verbunden ist, leitete er die 1904 und 1913—1914 unternommenen. Sein Verdienst war es, daß die kunsthistorisch wie künstlerisch gleich bedeutenden Funde, vor allem an Skulpturen und Wandmalereien, die neues Licht auf den künstlerischen Austausch der Spätantike und des Buddhismus warfen, im Berliner Völkerkunde-Museum eine würdige Aufstellung gefunden haben.

Die Ergebnisse seiner Studien und Reisen, von der Chinaforschung arg befehdet, hat er in mehreren großen Tafelwerken niedergelegt, vor allem in dem fünfbändigen Werke über die »buddhistische Spätantike in Mittelasien«. S.

Schweiz oder Elsaß, um 1460 Behang. Leinen mit Weißstickerei
Vermutlich nach einem Entwurf des Hausbuchmeisters
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor, erster Teil, in Wien, am 11.—13. Juni

SAMMLER UND MARKT

NEUERWERBUNGEN DES ARCHÄOLOGISCHEN MUSEUMS IN LEIDEN

Das »Reichsmuseum für Altertümer« in Leiden, vor allem berühmt durch seine ägyptische Sammlung, hat kürzlich einige sehr schöne Proben spätrömischer Kunstindustrie erworben, die im äußersten Süden des Landes, in Limburg in der Gegend von Heerlen, in ausgegrabenen Steingräbern gefunden worden sind. Dazu gehören u. a. zwei Glasflaschen in der Form einer hängenden Weintraube, die fast ganz mit zwei im Museum in St. Germain en Laye bei Paris bewahrten Fläschchen übereinstimmen und aller Wahrscheinlichkeit nach aus derselben Form geblasen sind. Dieselben stammen wohl nicht aus dem germanisch-keltischen Fundgebiet, sondern, ebenso wie einige kleine Skulpturen aus Bernstein, aus den ältesten, südlichen Teilen des römischen Reiches. Unter diesen Arbeiten in Bernstein nimmt ein schlafender Eros mit einer Eidechse, dem bekannten Motiv der römischen Sarkophage, den ersten Rang ein.

Das kostbarste Stück des Grabfundes ist aber ein kleines goldenes Fläschchen, mit Filigranarbeit überzogen, deren Felder ursprünglich alle mit blauem Email gefüllt waren, wie die zahlreichen Reste noch anzeigen, also eine der seltenen Proben von antikem émail cloisonné, wie sie sonst nur in dem griechischen Kulturgebiet von Südrußland aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert gefunden worden sind.

Sehr merkwürdig sind auch die kleinen Schildpattplättchen, die ebenfalls aus diesem Grabe stammen und mit denen offenbar ein kleines hölzernes Kästchen eingelegt war, dessen Holz fast ganz verzehrt ist. Nur aus der Literatur war diese mit dem Luxus der Kaiserzeit aufkommende Verzierungsweise bisher bekannt, Proben davon waren aber noch nicht gefunden. An einem der Schildpattstückchen sitzt noch das Bronzeschloß fest, womit das Kästchen geschlossen wurde. M. D. H.

DIE WIENER FIGDOR-VERSTEIGERUNG

Drei große Gebiete der Sammlung Figdor werden in dreitägiger Versteigerung, die, wie wir bereits melden konnten, vom 11. bis 13. Juni im Festsaale des Schwarzenberg-Kasinos in Wien vonstatten gehen wird, durch Paul Cassirer, Artaria und Glückselig zum Ausgebot kommen: die Textilien, die Metallarbeiten, ausgenommen die Bronzen des Mittelalters und der Renaissance, und die Möbel. Gebiete, die zu denen gehören, denen Figdor mit besonderer Leidenschaft anhing. Die Sammlung der Textilien umfaßt vier Gruppen, von denen die Bildteppiche und Bildwirkereien in diesem Hefte gesondert gewürdigt wurden, während an dieser Stelle eine Besprechung der Samt- und Seidenstoffe, der Stickereien und Spitzen und der orientalischen Knüpfteppiche nachzutragen ist. Von den Stoffen galt das Hauptinteresse des Sammlers den polychromen Samten Italiens des 15. Jahrhunderts. Sie sind wohl in keiner Privatsammlung besser vertreten als hier. Florentinische und venezianische Arbeiten machen den Hauptteil der Kollektion aus. Zu den schönsten Stücken, die im einzelnen zu nennen der Raum verbietet, zählen ein Samtbrokat mit einem Muster aus Goldrosetten und Blättern in Grün und Blau (Nr. 100), ein florentinischer Goldbrokat mit roter Samtmusterung (Nr. 103) und ein venezianischer Samtstoff mit Tiermuster, das größte erhaltene Stück dieser Gattung (Nr. 111). Ihnen schließen sich orientalische, französische und deutsche Stoffe an.

Die Sammlung der Stickereien und Spitzen bildet geradezu ein Kompendium der verschiedenen Techniken und Zwecke, für die die Arbeiten geschaffen wurden. Goldstickereien des 15. und 16. Jahrhunderts; Wirkereien aus Wolle und Seide; Bildstickereien in Seide und Gold auf Leinengrund wie die westdeutsche Darstellung der Jungfrau Maria im Hortus conclusus (16. Jahrhundert); gestickte Borten; Petit-Point-Stickereien auf Stramin wie der Behang mit der Geschichte der Esther (um 1600), der französische Behang mit einer mythologischen Darstellung (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts), der süddeutsche Behangstreifen von 1604 mit sechzehn biblischen Szenen; Applikations- und Reliefstickereien wie das Zunftschild der Passauer Schiffer von 1575; ein böhmischer Altarbehang aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit biblischen Gestalten in Seidenplattstich und gestickten Goldfäden, verwandt der Dalmatika Kaiser Karls IV. in den Reichskleinodien; Filet- und Weißstickereien; endlich Näh- und Klöppelspitzen folgen aufeinander als markante Beispiele der Handarbeitskunst der Gotik und Renaissance. Nicht minder bedeutend, wenn auch an Zahl geringer, ist die Reihe der orientalischen Knüpfteppiche des 16. bis 18. Jahrhunderts, vornehmlich aus Kleinasien und Persien. Wohl als berühmtestes Stück der Gruppe kann der persische Gartenteppich aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angesprochen werden. Der in der Literatur häufig behandelte Teppich besteht aus weißen, mit Fischen belebten Bändern, die das rote Innenfeld in sechs Kompartimente teilen, die blühende Bäume, Felder mit Blütenstauden, Tiere und Vögel enthalten. Der in Wolle geknüpfte Teppich zeigt noch Reste eingewirkter Goldfäden (Nr. 202).

Süddeutsch, 15. Jahrh. Messingkanne
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor, erster Teil, in Wien am 11.—13. Juni

Die Abteilung der Metallgeräte, die anschließend an die Textilien zur Versteigerung gelangen, umfaßt etwa dreihundert Gegenstände. Darunter finden sich Blei- und Zinnarbeiten der Renaissance, Zinngeräte deutscher, österreichischer und schweizerischer Gießereien des 16. bis 18. Jahrhunderts, Kupfer- und Bronzearbeiten des 15. bis 17. Jahrhunderts, kirchliche Geräte aus Silber, Kupfer und Bronze wie Ziborien, Reliquiare, Vortragekreuze, Altärchen, Meßkelche, Hostienbüchsen, Chormantelschließen, fast ausschließlich deutsche Erzeugnisse des 15. bis 18. Jahrhunderts, schließlich eine Gruppe von silbernen Bechern, Krügen, Pokalen und Schalen deutscher Silberschmiede derselben Zeit. Unnötig zu sagen, daß sich unter diesen Geräten zahlreiche außerordentliche Gegenstände höchster Qualität befinden.
Auf die Möbel der Sammlung, die den zweiten Katalogband füllen, werden wir im folgenden Heft näher eingehen. S.

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Das Internationale Kunst- und Auktionshaus G. m. b. H. bereitet für den 19. und 20. Mai ds. Js. eine große Antiquitätenversteigerung vor, die sich aus dem Nachlaß des Dr. O. Eyßler, Berlin, einer Tassensammlung S., Berlin, in der hauptsächlich die Berliner und Meißner Manufakturen mit sämtlichen Arten des 18. und 19. Jahrhunderts vertreten sind, und aus Gemälden aus schlesischem Adelsbesitz zusammensetzt. Aus Deutschen und Schweizer Sammlungen gelangen am gleichen Tage Chinaplastik und Keramik zum Ausgebot.
Von den Kunstwerken, die aus dem Nachlaß Dr. O. Eyßler stammen, seien besonders die große italienische Bibliothek, Gemälde alter und neuer Meister, unter diesen ein charakteristisches Werk des C. van Haarlem, ein typischer Pieter Quast sowie andere Werke der niederländischen Schule des 17. Jahrhunderts erwähnt.
Am gleichen Tage gelangt die Textilsammlung K., Berlin, zur Versteigerung. Sämtliche Techniken von Kopten-Arbeiten bis zum 19. Jahrhundert sind vertreten. Besonders sei auf ein gotisches Kölner Kasel verwiesen. Im Anschluß an diese Textilsammlung gelangen einige Brüssler Tapisserien aus der Zeit um 1600 zur Versteigerung.

Ende Mai folgt die Versteigerung der Sammlung Lene Schneider-Kainer, deren Katalog von Dr. William Cohn verfaßt wird. Tibet, Nepal, Indien, Siam und China geben uns einen Überblick über die Funde, die Frau Kainer auf ihrer mehrjährigen Reise durch Ostasien gemacht hat. K.

FRANKFURT a. M.

Am 27. Mai versteigert Hugo Helbing in Frankfurt a. M. den Nachlaß des unlängst verstorbenen bekannten Ostasiensammlers Richard Seligsohn, ferner eine kleine Frankfurter Chinasammlung. Der Katalog bringt interessante Typen chinesischer Frühkeramik, schöne Sungschalen der verschiedenen bekannten Arten, farbenprächtige Porzellane der Ming- und Kang hsi-Zeit und schließlich eine Reihe interessanter Bronzen.

Am 28. Mai ebenda der zweite Teil des Nachlasses Richard Seligsohn, der Plastiken des Mittelalters und der Renaissance, ferner altniederländische Gemälde und eine Reihe von alten Perserteppichen enthält. Daran anschließend die Sammlung Dr. J. H. mit Gemälden des 19. Jahrhunderts. Den Schluß bilden deutsche Fayencen, Frankfurter und Schweizer Zinn sowie Gläser des 18. Jahrhunderts, vorzüglich aus der Sammlung Dr. O. Großmann, Frankfurt a. M. Die süd- und mitteldeutschen Fayencemanufakturen sind mit charakteristischen Stücken vertreten, einzelne von besonderer Seltenheit und Bedeutung, wie sie heute nicht mehr auf den Markt kommen.

Schließlich weisen wir auf eine Sammlung von etwa 60 kostbaren Lederarbeiten aus süddeutschem Privatbesitz hin. Es handelt sich um Behälter aller Art, für Urkunden, für Manuskripte, für Bestecke usw., sämtlich aus geschnittenem und getriebenem Leder, köstliche Arbeiten der Gotik und Renaissance. K.

KÖLN

Bei Math. Lempertz werden am 20. Mai neuzeitliche Gemälde aus zwei geschlossenen Privatsammlungen versteigert, denen Beiträge aus rheinischem und süddeutschem Besitz angegliedert sind. Es handelt sich in der Hauptsache um bedeutendere Werke deutscher Maler aus den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und vom Anfange des 20., fast durchweg ausgesuchte Qualitäten. Neben solchen Hauptwerken finden sich auch eine Reihe kleinerer intimer Arbeiten, ursprünglich nicht für den Markt bestimmt, an feiner Künstlerschaft und innerem Wert aber manchem Hauptwerk mindestens ebenbürtig. Wir nennen einige der in den Sammlungen (oft mit mehreren Werken) vertretenen Malernamen: F. von Lenbach, E. von Grützner, B. C. Koekkoek, A. und O. Achenbach, J. E. Gaisser, G. von Max, L. Munthe, J. P. Hasenclever, C. F. Lessing, Jules Dupré, Bastien-Lepage, F. Bazille. K.

Augsburg, um 1560 Deckelkrug. Silber Teilvergoldet

Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor, erster Teil, in Wien, am 11.—13. Juni

LONDON

Am 9. Mai werden bei Christie's Bilder der Lord Carrington-Erbschaft und von Earl Winterton versteigert. Ein hübsches Winterbild Isaak van Ostades und eine Landschaft mit Vieh von Jakob Ruisdael gehören zu einer Reihe von Werken niederländischer Meister, von denen der Katalog auch die Namen von Rubens, van Goyen, Dirk Hals, Pieter Wouwermans nennt. Unter den französischen Werken befindet sich eine Landschaft mit dem Raub der Europa von Claude Lorrain sowie ein 1761 datiertes Bild von Boucher.

Die Auktion bei Sotheby's am 14. Mai enthält ein deutsches Porträt von 1532, Friedrich Rorbach darstellend, und C. C. V. signiert. Das bedeutendste Bild der Auktion ist die Halbfigur eines Mannes, ein 1658 datiertes und signiertes Spätwerk Rembrandts. Außer einem Werk Canalettos gelangen noch sichere und schöne Bildnisse der englischen Schule von Sir Joshua Reynolds, Sir Thomas Lawrence und Thomas Gainsborough unter den Hammer. h. r.

DIE DETROITER REMBRANDT-AUSSTELLUNG

In der Reihe der Ausstellungen von Werken großer Meister, die das Detroiter Institute of Arts alljährlich veranstaltet, wurde am 2. Mai eine umfang-

reiche Leihausstellung von Gemälden Rembrandts eröffnet. Mehr noch als auf der Tizian-Ausstellung von 1928 und der van Dyck-Ausstellung von 1929 wurde der reiche amerikanische Privatbesitz an Arbeiten Rembrandts, besonders an Bildnissen der Spätzeit, herangezogen. Etwa achtzig Gemälde Rembrandts, die von amerikanischen Museen und Sammlern während der letzten dreißig Jahre erworben wurden, wurden auf kurze Zeit in Detroit vereinigt. Seit der Hudson-Fulton-Ausstellung holländischer Meisterwerke in New York, die 1909 dreißig Gemälde Rembrandts zeigte, hat in Amerika keine Rembrandt-Ausstellung größeren Umfangs stattgefunden. Der Detroiter Ausstellung, die etwa zwei Drittel des gesamten amerikanischen Rembrandtbesitzes vorführt, kommt daher hohe Bedeutung zu. Der Katalog bildet alle ausgestellten Werke ab und gibt, ähnlich dem Katalog der van Dyck-Ausstellung, eine Übersicht über alle Bilder Rembrandts. h

HAMBURG

Der Kunstverein, der bisher in der Kunsthalle sein Heim hatte, ist umgezogen und hat sein in der Rabenstraße 25 gelegenes Haus am 27. April mit einer Ausstellung Hamburgischer Künstler eröffnet. K.

PAUL KLEE IN NEW YORK

Das »Museum of Modern Art« hat den beiden großen Franzosen-Ausstellungen eine erste deutsche folgen lassen. Wieder ist Klee der Schrittmacher. 63 Ölbilder und Aquarelle sind ausgestellt aus der Zeit von 1919 bis 1930, meist importante Werke. Der Direktor Alfred H. Barr hat einen ausgezeichneten Katalog dazu drucken lassen mit einem einführenden Vorwort, einer Chronologie, einer Bibliographie, einem Verzeichnis der Museen, in denen Klees Werke vertreten sind, und zehn ganzseitigen Abbildungen. Es wäre ein Glück, wenn der Erfolg Klees der übrigen deutschen Kunst zugute käme. W. G.

AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN STUTTGART

Für diese Ausstellung, die während der diesjährigen Sommermonate in Stuttgart stattfindet, stellt die Reichsregierung sechs Medaillen, ausgestattet mit je 1000 M., zur Verfügung. Die Stadt Stuttgart hat zwei Preise für junge Künstler ebenfalls in Höhe von je 1000 M. in Aussicht gestellt. Weiter kommt ein sogenannter Villa-Romana-Preis, der seinem Träger einen Jahresaufenthalt in Italien ermöglicht, zur Verteilung. Da auch der Württ. Staat und die Stadt Stuttgart schon Mittel für Ankäufe ausgestellter Kunstwerke bewilligt haben, dürfte die künstlerische Bedeutung der Stuttgarter Ausstellung nicht hinter derjenigen ihrer Vorgängerinnen in Köln und Hannover zurückbleiben. H.

NEUE HOLLÄNDISCHE KATALOGE

a) Collection Goudstikker / b) Collection P. de Boer

Von den Katalogen, die Goudstikker anläßlich seiner sich mehrfach im Jahre wiederholenden Ausstellungen von Neuerwerbungen herauszugeben pflegt, ist jetzt Nr. 38 erschienen, ein mit Lichtdrucken und Farbtafeln reich geschmückter Band. Wie in seinen Vorgängern ist auch in diesem Bande wieder eine interessante Sammlung ausgezeichneter Gemälde vereinigt. Viele der vorzüglich reproduzierten Werke sind durch die Versteigerungen der jüngsten Zeit bekannt. Doch auch eine Anzahl bisher unbekannter Arbeiten werden neu verzeichnet. Unter den wenigen italienischen Bildern nennt der Katalog einen heiligen Franziskus in der Art Giottos und Tizians Bildnis des Fürsten Serbelloni als Kind. Am stärksten ist die niederländische Malerei vertreten. Unter den Bildern der Primitiven befinden sich vier Tafeln mit musizierenden Engeln von Memling, die Halbfigur eines dornengekrönten Christus von Jan Mostaert und der in Heft 4 des vorigen Jahrgangs publizierte Christus in Ganzfigur von Jacob Cornelisz van Oostsanen. Traditionell ist die Fülle der holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts, von denen das Bildnis des Adam van Hasevelt von Frans Hals, die Darstellung eines Reiters von Paulus Potter und die drei Bilder Rembrandts: der liegende Amor von 1634, der Christuskopf aus Pawlowsk und das Miniaturbildnis der Saskia herausgegriffen seien. Die deutsche Malerei wird unter anderen durch ein Männerbildnis des Conrad Faber und überraschenderweise durch die Begegnung Blüchers mit Wellington nach der Schlacht von Belle-Alliance von Menzel, die aus Hohenzollernbesitz stammt, die spanische Schule durch einen heiligen Franziskus Grecos und durch ein Stilleben des Zurbaran repräsentiert.

Der etwa gleichformatige, mit holländischem und deutschem Text versehene Katalog der Amsterdamer Kunsthandlung P. de Boer ist fast ausschließlich der niederländischen Kunst gewidmet. Aus dem umfangreichen und vielseitigen Material heben wir hervor eine dem Isenbrandt nahestehende Madonna eines bisher unbekannten Brügger Meisters, das Bildnis eines lachenden Mannes von Quinten Massys, eine Reihe flämischer Landschaften um 1600, Landschaften von Aelbert Cuyp, Jan van Goyen, Paulus Potter (im Cicerone farbig reproduziert, 1927, Heft 19), Salomon van Ruisdael, eine frühe, berchemartige Lagerszene von Pieter de Hooch und Stilleben von Beyeren, Kalff und Pieter Claesz. Ergänzt wird diese Kollektion durch einige italienische, deutsche und spanische Bilder, so durch einen Altarflügel von Barthel Bruyn, Bildnisse des Hans Maler von Ulm und des Hans Mülich (farbige Abbildung: Cicerone, 1930, Heft 8), einen Christuskopf von Jacopo de Barbari, früher Sammlung Lippmann, und Christus am Kreuz von Greco. S.

Aert de Gelder — Mardochai und Esther
Sammlung A. Hirsch, Buenos Aires

ÄLTERE EUROPÄISCHE KUNST IN PRIVATBESITZ ZU BUENOS AIRES

VON AUGUST L. MAYER

Das Sammelinteresse für ältere europäische Kunst ist in Südamerika entfernt nicht so rege wie in den Vereinigten Staaten, und es muß sehr dahingestellt bleiben, ob in den nächsten Jahren oder Jahrzehnten der Sammeleifer für europäische Kunst wachsen wird. Verständnis für europäische Kunst ist gewiß vielfach vorhanden. Auch findet man in zahlreichen Familien das eine oder andere interessante Bild, nur fehlt, wie gesagt, die eigentliche Sammeltätigkeit. In dem bedeutendsten südamerikanischen Kulturzentrum, in Buenos Aires ist keine einzige Privatsammlung älterer europäischer Malerei von überragender Bedeutung. Die Hauptsammler sind dazu keine ganz alteingesessenen Familien, sondern aus Deutschland eingewandert, wie die Herren Alfred Hirsch und John Wassermann oder englischen Ursprungs, wie Dr. Alejandro Shaw, oder aus Chile, wie Don Mathias Errazuriz.

Die Sammlung Hirsch enthält eine Reihe sehr guter holländischer Bilder des 17. Jahrhunderts, vor allem ein Hauptwerk des Aert de Gelder, Mardochai und Esther schreiben die Briefe an die Juden (nach Buch Esther, Kap. 9). Es ist eine völlige Neufassung gegenüber dem bekannten Bild in der Dresdner Galerie und wohl nach diesem entstanden. Ferner verdienen Erwähnung ein 1662 datiertes Bildnis von Moreelse, gute Landschaften von Goyen und Ruisdael, Arbeiten von Dirk Hals usw.

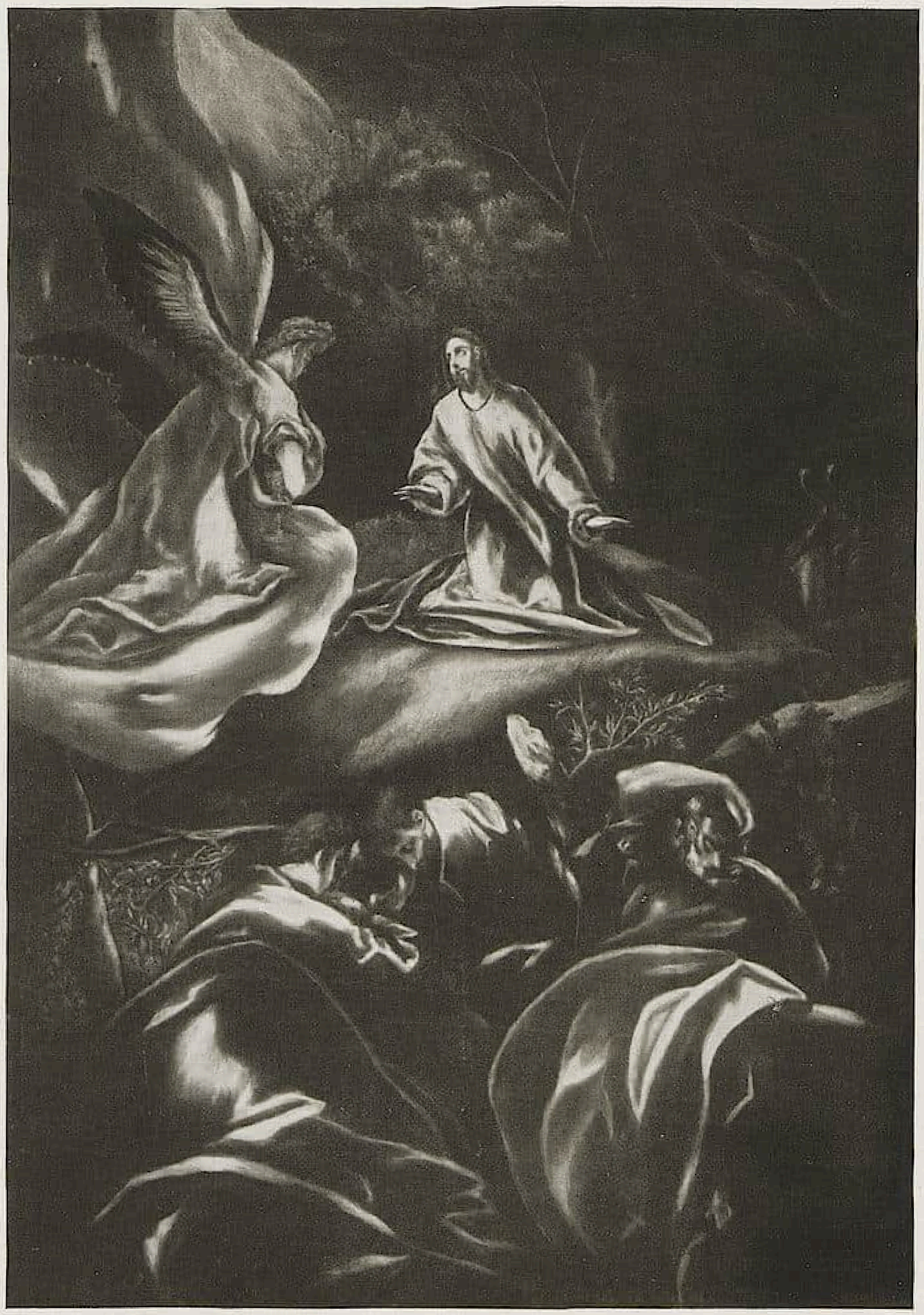
Vielgestaltiger ist die Sammlung Errazuriz. Neben aragonesischen Primitiven sieht man spanische Skulpturen und spanisches Kunstgewerbe aus gotischer Zeit und vor

Goya

Entwurf zum Teppichkarton »Der Tanz«
Sammlung Alejandro E. Shaw, Buenos Aires

allem die berühmten großen Tapisserien aus dem Besitz des Duque de Sesto nach den Kartons von Giulio Romano. Gleichfalls in den Besitz dieses Sammlers ist vor einiger Zeit jenes Exemplar des kreuztragenden Christus von Greco übergegangen, das sich ehedem in der Sammlung Nemes befand. Von anderen Bildern Grecos, die in Buenos Aires nachzuweisen sind, nennen wir eine mittelgroße Darstellung des Christus am Ölberg, vollbezeichnet, bei D. Enrique Uriburu, ehemals in der Sammlung Pidal zu Madrid und die Halbfigur des Apostels Bartholomäus, aus Burguillos stammend, im Besitz des Dr. Ordoñez. Dr. Alejandro Shaw erwarb vor einiger Zeit die wohl von Jorge Manuel Theotokopuli ausgeführte große Komposition »Christus bei Maria und Martha« einst zu dem Magdalenen-Altar in Titulcia gehörend. Dieser Sammler, der ein ganz besonders ausgesprochenes Interesse für spanische Kunst besitzt, hat in seinem geschmackvoll eingerichteten Haus auch noch andere charakteristische Schöpfungen spanischer Malerei und Plastik vereint, so einen besonders eindrucksvollen, von den bekannten Fassungen abweichenden Ecce-Homo-Kopf von Morales und einen vorzüglichen, signierten »Hl. Franz in Meditation« von Zurbaran.

Seltsamerweise konnte ich in Buenos Aires kein einziges einwandfreies Werk von Goya in Privatbesitz finden mit Ausnahme einer reizvollen Skizze, die zu den Entwürfen für den Teppichkarton »Der Tanz bei S. Antonio de la Florida am Manzanares« gehört (29,5 cm hoch, 67,7 cm breit) und Eigentum von Dr. A. Shaw ist. Von den Bildern Goyas, die der Jockeyklub besitzt, ist das Bildnis des Antonio Porcel mit dem Hund das schönste (es ist das Gegenstück zu dem berühmten Frauenporträt der Londoner National



El Greco

Christus am Ölberg
Bes.: D. Enrique Uriburu, Buenos Aires

Gallery), das »Gewitter« nicht nur wegen seiner Technik von besonderem Interesse, sondern künstlerisch verblüffend modern, die »Hochzeit« (34,5 cm hoch, 51 cm breit) im eigenhändigen Entwurf zu dem bekannten Teppichkarton im Prado. Gegenüber der definitiven Fassung bemerkt man eine ganze Reihe von Varianten.

Signorelli — Noli me tangere
Detroit, Institute of Arts

EINE PREDELLA DES LUCA SIGNORELLI

VON WALTER HEIL-DETROIT

Das Museum in Detroit erwarb kürzlich zwei kleine italienische Predellentafeln. Dargestellt ist auf der einen: Das »Noli me tangere« und rechts im Mittelgrund »Die drei Marien am Grabe«, auf der anderen: »Der auferstandene Christus erscheint seinen Jüngern«. Die Bilder konnten zwar dem Signorelli mit ziemlicher Sicherheit zugeschrieben werden, waren jedoch so stark mit Schmutz und Übermalungen bedeckt, daß ihr originaler Charakter völlig verschleiert blieb. Nach der Reinigung, die die ursprüngliche Malerei in allen wesentlichen Teilen unversehrt ans Tageslicht brachte, verschwanden dann die letzten Zweifel an der Autorschaft des Meisters. Tatsächlich stimmen die Stücke in Auffassung, Komposition, Malweise und Farbigkeit so offensichtlich mit gesicherten Bildern des Malers von Cortona überein, daß sie unbedenklich in sein Werk eingereiht werden können. Sie sind überdies, wie als erster Dr. Valentiner feststellte, ohne Zweifel Teile derselben Predella, zu der zwei andere, seit langem bekannte Arbeiten Signorellis gehören, der »Gang nach Emmaus« und das »Mahl in Emmaus«, beide früher in der Sammlung Benson in London[1].

Mit diesen Darstellungen verbinden sich logisch die der beiden Detroiter Tafeln; Typen und Malweise stimmen völlig überein, und schließlich sind auch die Maße identisch, wenn man annimmt, daß die beiden Benson-Bilder ursprünglich eine Tafel bildeten, die später auseinandergeschnitten wurde. Die Vereinigung zweier Darstellungen auf einem Bild ist, wie ja auch das Detroiter »Noli me tangere« zeigt, keineswegs ungewöhnlich bei Signorelli. Die Höhenmaße aller Stücke sind dieselben: 18 cm, die Längenmaße der Detroiter Tafeln sind je 43 cm, die der beiden Benson-Tafeln würden zusammengesetzt 46 cm ergeben. Das kleinere Bild mit dem »Gang nach Emmaus« zeigt jedoch links einen schmalen übermalten Streifen, der auf eine nachträgliche Anstückung schließen lassen könnte. Vielleicht sind die beiden Tafeln nach dem Zerschneiden an den Schnittstellen etwas verbreitert worden mit der Absicht, die Kompo-

[1] Die Stücke befinden sich augenblicklich bei Sir Joseph Duveen, Bart., New York. Sie sind beschrieben in Dustler, »Signorelli« (Klassiker der Kunst), Stuttgart 1927, S. 71 (Abb.) und in Crowe and Cavalcaselle ed. Borenius »A History of painting in Italy« vol. V, London 1914, S. 117.

Signorelli — Der auferstandene Christus erscheint seinen Jüngern
Detroit, Institute of Arts

sitionen weiträumiger und mehr in sich abgeschlossen erscheinen zu lassen[1]. Im Grunde ist aber der Größenunterschied so unbeträchtlich, daß man auch ohne diese Annahme den Zusammenhang der Stücke als gesichert ansehen kann.

Bei der Suche nach einer Altartafel, zu der die drei kleinen Bilder als Predella gehört haben mögen, wäre zunächst die Frage nach ihrer zeitlichen Bestimmung zu lösen. Dustler datiert die beiden Benson-Bilder »um 1500«. Meiner Meinung nach gehört die Gruppe einer etwas späteren Zeit an. Im Vergleich zu gesicherten Werken Signorellis der gleichen Art, die um die Jahrhundertwende entstanden sind, z. B. den Predellendarstellungen[2] des ehemaligen Altarwerks der Capella dei Bicchi in S. Agostino zu Siena, für die das Datum 1498 überliefert ist, erscheint die Detroit-Bensongruppe weiter vorgeschritten im Sinne der Entwicklung zur Hochrenaissance. Die Kompositionen, dort (noch völlig im Stil des Quattrocento) vielgestaltig, bunt bewegt und unübersichtlich, sind hier klar und einfach geworden. Die Figuren sind schwerer und gedrungener in den Formen, ihre Bewegungen vereinfacht und wuchtiger im Schwung. Man vergleiche die muskulöse Athletengestalt des Auferstandenen in den Szenen der Detroit-Bensonpredella mit dem schlanken und feingliedrigen Christus, wie er in der »Beweinung« der Sammlung Sterling-Maxwell erscheint; oder die breitschulterige und hochmonumentale Magdalena des »Noli me tangere« mit irgendeiner weiblichen Figur der Bilder von 1498. Selbst in den erst 1505 beendeten Fresken in Orvieto wird man kaum etwas dieser Frauengestalt Ähnliches finden. Auch die Einzelheiten der Ausführung sprechen für ein späteres Datum als 1500. Die lockere und summarische Modellierung aller Formen, die formelhafte Durchbildung dieser Köpfe, die im Ganzen groß aufgefaßte, aber reichlich schematische Zeichnung der Falten, sind alle charakteristisch für Signorellis Spätstil. Auch die dumpfe Farbigkeit, die Vorliebe für bräun-

[1] Ich habe nur das kleinere der beiden Stücke im Original und nicht außerhalb des Rahmens sehen können.

[2] Abb. in Dustler, a. a. O., S. 78, 79, 80 und in T. Borenius, »The reconstruction of a polyptych by Signorelli«, Burl. Mag., vol. XXIV, S. 32. Der Altar hatte als Zentrum eine holzgeschnitzte Figur des Christophorus, jetzt im Louvre. Die Statue war flankiert durch die beiden Tafeln mit badenden Figuren, die sich heute in der Sammlung Cook in Richmond befinden. Die Flügel mit Heiligen sind im Berliner Museum. Von den drei Predellentafeln befinden sich »Das Gastmahl im Hause Simons« in der National Gallery in Dublin, »Die Beweinung Christi« in der Sammlung Stirling-Maxwell in Pollockshaws, »Das Martyrium der hl. Katharina« in der Sammlung Stanley in Quantock Lodge, Bridgewater.

Signorelli — Der Gang nach Emmaus
Sammlung Sir Joseph Duveen, Bart., New York

lich olivgrüne Schattierungen ist typisch für diese Periode. Nach allem Gesagten glaube ich nicht, daß die Predella vor etwa 1510 entstanden sein kann.

Sie kann also nur zu einem Altar entsprechenden Datums gehört haben. Außerdem muß natürlich die Darstellung auf dem Altarblatt sich in Beziehung bringen lassen zu den Darstellungen auf der Predella, die alle Szenen aus dem Leben des Auferstandenen illustrieren. In Frage kommen also nur Bilder, die entweder den toten oder den auferstandenen Christus enthalten und als Themen nicht auf der Predella vorkommen. Mögliche Darstellungen sind demnach: Kreuzigung, Kreuzabnahme, Beweinung, Pietà, Grablegung, Christus in der Vorhölle, Auferstehung, Christus und Thomas. Was die Maße anlangt, so ist natürlich nicht erwiesen, ob die Predella ursprünglich nicht mehr als die drei hier beschriebenen Tafeln enthalten hat. Immerhin ist die Dreizahl von Predellenstücken der Normalfall, und da sich die Szenen überdies thematisch zu einer geschlossenen Gruppe verbinden, ist kaum anzunehmen, daß der betreffende Altar in seinem Breitenmaß die Ausdehnung der Predellenbilderreihe, wie sie sich jetzt rekonstruieren läßt, beträchtlich übertroffen habe. Wir müssen also auf ein Altarblatt schließen von annähernd 150 cm Breite, wenn man bei der Summierung der drei Tafelbreiten das Vorhandensein etwaiger trennender Rahmenstücke berücksichtigt.

Unter den erhaltenen und gesicherten Altarbildern aus Signorellis Spätzeit habe ich nichts finden können, das thematisch und in den Maßen allen geforderten Bedingungen

entspricht. Die einzige, einigermaßen passende Altartafel ist eine Darstellung des »Christus und Thomas«, die nach Mancini[1] für die Kathedrale in Cortona bestellt und während Signorellis letzten Jahrzehnts gemalt wurde. Dustler[2] bezweifelt mit Recht die Eigenhändigkeit dieses Stückes, das sich früher in der Casa Tommasi in Cortona befand. (Wo ist es jetzt?) Einzelheiten des Bildaufbaues und der Ausführung — besonders die langweilige Reihe schematischer Apostelköpfe auf der rechten Seite — sind tatsächlich kaum des Meisters würdig. Wie weit dies auf spätere Änderungen und Restaurierungen zurückzuführen ist, läßt sich nach Reproduktionen nicht entscheiden. Sicher ist nur, daß die Predellatafeln dem Altarbild, wie es jetzt erscheint, an Qualität weit überlegen sind. Immerhin gibt es, abgesehen von der Übereinstimmung im Thematischen und in den Maßen — das Altarblatt ist 147 cm hoch und 143 cm breit — zwei Gründe, die für die Annahme sprechen, daß unsere Predella dennoch zu diesem Altar gehört haben mag. Der eine besteht in der Gleichheit der Heiligenscheine in einer Kombination, wie sie sich auf keinem anderen Bild des Signorelli wiederfindet. Auf dem großen Altarblatt sowohl als auf den Predellentafeln erscheint Christus mit einem Kreuznimbus, der aufrecht das Haupt umrahmt, während die Jünger und andere Heilige einfache Scheine haben, die wagrecht über den Köpfen schweben. Der andere Grund liegt in der gemeinsamen Provenienz der Stücke. Alle stammen aus Cortona. Das Altarbild war, wie gesagt, früher in der Casa Tommasi, woher auch die beiden Benson-Bilder kommen. Die Detroiter Tafeln tragen auf der Rückseite Vermerke, wonach sie früher in der Sammlung Mancini in Cortona bewahrt wurden. Die Hypothese wäre demnach doch möglich, daß die Predella zu diesem Altar gehörte, zumal es denkbar erscheint, der greise Meister habe zwar die kleinen und bequem zu handhabenden Predellenbildchen selbst gemalt, für das Altarblatt aber nur eine Skizze geschaffen, die von Schülerhänden ausgeführt wurde.

[1] Girolamo Mancini, »Luca Signorelli«, Firenze 1903, S. 191.
[2] Dustler, a. a. O., S. 163 (Abb.).

Signorelli — Das Mahl in Emmaus
Sammlung Sir Joseph Duveen, Bart., New York

EIN BILDNIS VON JOHANN VALENTIN TISCHBEIN (1715—1768)

VON ARIST PANDER

Das zunehmende Interesse an der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts und die damit in engstem Zusammenhange stehende Sichtung des noch allerorts reichlich vorhandenen Materials hat im Laufe der beiden letzten Jahrzehnte zur Rehabilitation so mancher noch bis vor kurzem der Vergessenheit anheimgefallenen Künstlerpersönlichkeit geführt. Das gilt nicht zum mindesten für die weitverzweigte Künstlerdynastie Tischbein. Auf der im Jahre 1914 in Darmstadt veranstalteten Ausstellung deutscher Kunst von 1650 bis 1800 waren fünf Glieder dieser Familie mit charakteristischen Proben ihrer Kunst vertreten. Zu dieser Familienphalanx hatte sich nun — und zwar auf der Jubiläums-Ausstellung der Staatlichen Kunstakademie in Kassel — ein neues Glied, der Hofmaler in Hildburghausen Johann Valentin Tischbein, der Vater Johann Friedrich Augusts, gesellt. Leider sind wir nur sehr mangelhaft über sein Leben und Werk unterrichtet. Als wichtigste Quelle kommen die Memoiren seines Neffen Wilhelm (»Aus meinem Leben«, neu herausgegeben von Lothar Brieger, Berlin 1922, S. 27 ff.) in Betracht, doch sucht man hier vergebens nach näheren Angaben über Johann Valentin Tischbeins künstlerische Tätigkeit. Ein kurzes zusammenfassendes, doch nur in wenigen Punkten über das von Wilhelm Tischbein Gebotene hinausgehendes Lebensbild desselben Künstlers entwirft uns Adolf Stoll in seinem aufschlußreichen Buche: »Der Maler Joh. Friedrich August Tischbein und seine Familie«, Stuttgart 1923, S. 11 ff. Unter anderem ist es Stoll gelungen, auf Grund einer Notiz im Kirchenbuche in Hildburghausen das Todesdatum Joh. Valentin Tischbeins (24. April 1768, nicht 1767) definitiv festzulegen, was dem verdienstvollen Verfasser der Einleitung zum Kataloge der Kasseler Jubiläums-Ausstellung, Dr. Walter Passarge, entgangen ist. Zu Passarges Versuche, eine knappe Charakteristik von Joh. Valentin Tischbeins Kunst zu geben, wäre eine bisher übersehene Stelle in Wilhelm Tischbeins Lebenserinnerungen (l. c. p. 111) hinzuzufügen, in welcher er erzählt, daß er bei einem Besuche in Hildburghausen bei seiner Tante, der Witwe Joh. Valentin Tischbeins, noch verschiedene Gemälde von des letzteren Hand, besonders Perspektiven (im Gartenhause) gesehen hätte; auch Nagler (im Künstlerlexikon) spricht von Landschaften, wohl auf dieser Bemerkung Wilhelm Tischbeins fußend.

Man vermißt es, daß auf der erwähnten Jubiläums-Ausstellung in Kassel keines der während seiner langjährigen Tätigkeit in Hildburghausen ausgeführten Bildnisse und keine Veduten, von denen sich doch wohl zweifellos so manche guten Beispiele im dortigen Privatbesitz verborgen halten, zu sehen waren. Ein solches Bedauern ist um so gerechtfertigter, als die vier in Kassel ausgestellten Porträts aus dem Besitze der Grafen Solms-Laubach eine durchaus ansprechende Vorstellung von Johann Valentin Tischbeins künstlerischer Gestaltungskraft vermittelten. Die ihrer Haltung nach im Geiste des ausgehenden Barocks empfundenen Bildnisse zeugen nicht nur von einer großen handwerksmäßigen Tüchtigkeit, sondern auch von einem feinen koloristischen Geschmack, der in die Richtung des sich nahenden Rokokozeitalters weist. Die genannten Porträts, die im Augenblicke wohl mehr oder weniger das gesamte, bisher bekannt gewordene Werk des Künstlers ausmachen, gehören einem knapp determinierten Zeitraume innerhalb der Frühzeit seines Schaffens, den Jahren 1740—41, an.

Deshalb dürfte ein vor einigen Jahren im Kopenhagener Kunsthandel aufgetauchtes und nun im hiesigen Privatbesitz (Dr. Anton Tvilstegaard) befindliches Bildnis von der gleichen Künstlerhand eine nicht unerwünschte Bereicherung seines Oeuvres bedeuten. Es handelt sich bei dem hier zum ersten Male veröffentlichten Bilde (Leinwand, 78 : 66 cm, im ovalen Ausschnitt gemessen 75 : 63 cm, gut erhalten) um das Porträt der Gräfin Christiane Luise von Hohenlohe-Weikersheim (geboren 27. November 1713 als Tochter des

Johann Valentin Tischbein

Porträt der Gräfin Christiane Luise von Hohenlohe-Weikersheim. 1746

Herzogs Joachim Friedrich von Holstein-Plön und der Pfalzgräfin Magdalene Juliana bei Rhein und Birkenfeld in Gelnhausen; vermählt in erster Ehe am 18. August 1735 mit dem Erbgrafen Albrecht Ludwig Friedrich von Hohenlohe-Weikersheim, und nach dessen Ableben am 9. Juli 1744 in zweiter Ehe am 4. Mai 1749 mit dem Prinzen Ludwig Friedrich von Sachsen-Hildburghausen, kaiserlichem Generalfeldzeugmeister und später Gouverneur in Nimwegen; gestorben im Jahre 1778, doch unbekannt wo[1].
Das Porträt trägt rückseitig, außer einer genauen personalhistorischen Angabe, die Bezeichnung: J. V. Tischbein fecit 1746; es hat wohl ursprünglich einer größeren Sammlung angehört, da eine alte Nummer (Nr. 188) darauf hinzuweisen scheint. Leider erfahren wir nichts darüber, ob das Bildnis in Weikersheim oder schon in Hildburghausen ausgeführt worden ist; letzteres wäre nicht ganz ausgeschlossen, da die nach einigen Jahren eingegangene zweite Ehe der Gräfin für nahe Beziehungen zum dortigen Hofe spricht.
Die Gräfin ist in einem silbergrauen, mit den feinsten Spitzen reich besetzten Kleide, über das ein hellblauer hermelingefütterter Mantel gelegt ist, dargestellt. Das von links (vom Beschauer gesehen) einfallende Licht läßt uns den wundervollen Teint der Gräfin und ihre effektvoll schillernden Brillanten bewundern. Wie bei weitaus den meisten derartigen Porträts ist die Haltung eine rein konventionelle, aber als ein eigenes Gut des Künstlers müssen wir die malerische Behandlung der Spitzen und die koloristisch fein durchgearbeitete Wiedergabe des Stofflichen ansprechen, wobei die vom Lichte bedingten Abstufungen in der Intensität der Farbe scharf beobachtet sind.
Entwicklungsgeschichtlich führt ein direkter Weg von Tischbeins beiden Frauenporträts auf der Kasseler Jubiläumsausstellung (Nr. 163 und 165) zu dem hier besprochenen und reproduzierten Bildnis, doch ist in dem letzteren nicht nur die Farbenskala noch um einige Grade heller geworden, sondern auch der Sinn für Farbenharmonien hat sich nicht unwesentlich verfeinert. — Es bleibt nur zu hoffen, daß weitere Forschungen, gepaart mit glücklichen Zufällen, es ermöglichen werden, der Künstlerpersönlichkeit Johann Valentin Tischbeins einen festumrissenen Platz unter seinen Zeitgenossen anzuweisen.

[1] Für einige Mitteilungen biographischer Natur fühle ich mich verpflichtet, der Fürstl. Hohenlohe-Langenburgschen Domänenkanzlei meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen.

RUNDSCHAU

JONGKIND-AUSSTELLUNG IN HOLLAND

Die Gesellschaft »Nederland-Frankrijk« hat die Initiative zu einer Ausstellung des Holländers Jongkind ergriffen, der, wie van Gogh ein trait d'union zwischen Holland und Frankreich, den größten Teil seines Lebens in letzterem Lande verbracht hat und dort zu Ruhm und Ansehen gelangt ist.

1819 in dem Dorfe Latrop in Overyssel geboren, kam er früh nach Vlaardingen (bei Rotterdam), trat 1830 in das Atelier des Haager Landschaftsmalers A. Schelfhout und ging 1846 nach Paris, wo er eine Zeitlang unter Isabey arbeitete. Frankreich blieb von da an seine Adoptivheimat, wenn er auch noch verschiedene Reisen nach Holland, zum Teil für längere Zeit, unternommen hat. 1891 ist er in Côte Saint-André bei Grenoble gestorben.

Die Ausstellung, die nacheinander den Haag, Amsterdam und Rotterdam besucht, gibt eine gute Übersicht über das Schaffen des Meisters. Im ganzen hat man 95 Gemälde zusammengebracht, von denen sich 46 in holländischem, die übrigen in französischem Besitz befinden, außerdem 50 Aquarelle und seine Radierungen.

Jongkind kam von Schelfhout her, und er malte anfangs auch ähnliche Winterlandschaften wie sein Lehrer, die sich aber durch ihr Streben nach einer mehr malerischen Wirkung und ihre unbestimmteren Konturen, ihre etwas breitere Malweise schon bald von ihrem Vorbild unterscheiden. Bereits die ruhige, harmonische Mondscheinlandschaft von 1845 (Leihgabe des Städtischen Museums in Amsterdam) zeigt eine gewisse Unabhängigkeit von der Tradition. Das Motiv der Mondnacht wird später mit Vorliebe vom Künstler behandelt, besonders interessiert ihn dann daran das unruhige Spiel des Lichtes bei schnell vorbeifliegenden Wolken und ihr Reflex auf einem leicht bewegten Wasserspiegel; eine lockere, impressionistische Malweise, mit nervösen Pinselstrichen, ergab sich hierbei fast von selbst. Doch haftet diesen Nachtstücken mit Mondscheinbeleuchtung mit ihren stereotypen Details, wie der Zugbrücke, der Windmühle und den Schiffsmasten, oft etwas Konstruiertes und Schablonenhaftes an, und sie kamen in vielen Fällen, als marchandises d'Hollande, wohl den Bedürfnissen des Marktes entgegen; sie nahmen in der Ausstellung einen großen, vielleicht zu großen Raum ein.

Viel unbefangener und ursprünglicher und nicht auf schließlich doch etwas billige Effekte bedacht, zeigt sich Jongkind in seinen typisch französischen Landschaften und Seestücken, wo er frei von jedem festen Schema und unbeirrt von aller Empfindsamkeit und Romantik als reiner Maler nur seine Eindrücke festzuhalten sucht. Die fremde Natur mit ihrer anderen, klareren Luft und ihren helleren und kräftigeren Farben zwang ihn zu schärferer Beobachtung, zu größerer Objektivität, und die Resultate waren dann in ihrer Frische und Natürlichkeit so entzückend kleine Werke, wie der noch in einer dunklen Farbenskala gehaltene Blick auf die niedrigen, alten, zum Abbruch bestimmten Häuser einer Pariser Vorstadt, an die der schon eingezäunte Wald heranreicht, ein Werk, worin sich ohne Zweifel der Einfluß des frühen Corot bemerkbar macht (1848), sodann der Pont de la Tournelle mit seinen grauen Häuserfronten und den bunten Akzenten von Wäscherinnen im Vordergrund (1851), und ganz besonders die Landstraße von Bas-Meudon von 1865, die das denkbar einfachste Motiv in dem gleichmäßigen Lichte eines warmen Sommertages in auffallend hellen und frischen Farben wiedergibt.

Später, in den 70er Jahren, gelangt Jongkind zu einer noch moderneren Technik. Vor allem weiß er die Leuchtkraft seiner Farbe zu steigern, so daß er als der erste französische Luminist betrachtet werden kann. So ist das reife Werk mit der Straßenkrümmung in einem französischen Provinzstädtchen (das Haus des Dichters und Schreiners Bellaud in Nevers von 1874) mit dem starken Blau des klaren Himmels darüber ein vorweggenommener Pissarro und die lichtdurchflutete Landschaft mit dem Schlosse von Mehaing auf einer Anhöhe von 1878 ist wie eine Vorahnung von Sisley.

Diese moderne Technik wendet Jongkind auch bei seinen späteren holländischen Landschaften an, die aber nur die alten Motive, Schlittschuhläufer auf einem Kanal oder Mondscheinnächte über von Schiffen belebten Häfen, in virtuoser Weise variieren. Die französischen Marinen, die er besonders in seiner ersten französischen Periode gemalt hat, vieles in der Gegend von Honfleur, sind dagegen viel abwechslungsreicher und in den Motiven überraschender. Vielleicht hat in den Marinebildern auch Turner etwas eingewirkt. In dem wundervoll bewegten Seestück mit der reichen Staffage von malerischen Segelschiffen vor der steilen englischen Küste von 1864 glaubt man jedenfalls den Einfluß dieses Malers, dessen Werke er in England gesehen haben muß, zu spüren.

Am freiesten und modernsten zeigt sich Jongkind aber ohne Zweifel in seinen Aquarellen, die unmittelbar vor der Natur aufgenommen, eine momentane Luft- und Lichtstimmung festhalten, wie dies in seiner Zeit kaum ein Maler vermochte. Die Mehrzahl dieser Aquarelle sind auf dem Lande entstanden, weit weg von der großen Stadt, und man fühlt darin auch etwas von der Freude, dem Getriebe der Weltstadt entronnen zu sein und nun draußen im Freien aufatmen zu können. Eins der komplettesten Blätter ist eine Vorfrühlingslandschaft mit noch kahlen Baumstämmchen, in der den Schneeresten zum Trotz schon eine laue Früh-

Jongkind — Aus der Jongkind-Ausstellung in Holland — Landschaft

lingsluft zittert (Weg bei Saint-André vom 20. März 1881).
Jongkind ist nur Landschaftsmaler; die Figur, die sich in seinen frühen holländischen Bildern oft in etwas ungeschickter Weise vordrängt, spielt später nur eine ganz untergeordnete Rolle und dient allein nur der Staffage. Die Persönlichkeit des Künstlers tritt übrigens, wie bei allen Impressionisten, ganz hinter seinen Schöpfungen zurück. Jongkinds Ehrgeiz war nur ein klarer, durch Stimmungen ungetrübter Spiegel der Natur zu sein.

M. D. H.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Akademie / Junge Pariser Maler / Otto Mueller / Hans Baluschek

In der Akademie der Künste die fällige große Frühjahrsbescherung. Von ein paar schwer begreiflichen Zulassungen abgesehen, ein besonders gleichmäßiger Gesamteindruck, zu dem die Vertreter aller Generationen ziemlich paritätisch beitragen. Das Niveau, der Anteil reizvoller und ansehnlicher Werke könnte sehr befriedigen, nur vermißt man doch empfindlich die entscheidend hervortretende Leistung. Das Fehlen unbedingter Merkpunkte verflaut einigermaßen den Erlebnisertrag der gewiß an Werten nicht armen Veranstaltung. Sie wirkt, bei vorzüglichem Material, besonders profillos, was zum Teil doch auch ein Regieversagen bedeutet. Ich bin nun überhaupt der Ansicht, daß die Akademie mit dem System der freien Einsendungen brechen müßte und scharf umrissene, möglichst persönlich redigierte Eliteveranschaulichungen bieten sollte, die sich grundsätzlich von Sezession und Juryfreier unterschieden. Doch auch im jetzigen Rahmen wäre durch markantere Anordnung manches zu erreichen. Wenn freilich drei Säle der Mittelachse gleich drei so unfruchtbaren Erscheinungen wie dem keineswegs mehr für uns zu rettenden, trostlos platten Ludwig Knaus (Gedächtnisausstellung) und den Bildhauern Cauer und Klimsch eingeräumt werden, sind die besten Möglichkeiten schon unterbunden. Vom Einzelnen her gesehen, unvermerkbar viel Rühmenswertes. Liebermann präsidiert mit nobelsten, selbstverständlichsten Porträts und einem lichten, in duftende Sonne getauchten Wannseegarten, dem ein schwerer gestimmter, durchblauter Ulrich Hübners konfrontiert ist. Dies flockige, aufrauchende Blau auch über seiner Spreegracht, seinem Hapagriesen. Sprung über das Ganze: Ringelnatz. Bizarre Kostbarkeiten die beiden Gelangweilten inmitten kahler Äcker und das vom Herbstregen triefende Paar, das durch den Bach watet. Von Xaver Fuhr vor allem ein »Fischerboot«, zwingend hart und metrisch straff im Gefüge von rotbraun ausgespanntem Netz, Brükkenpfosten, Seestreifen. Hasler, Lau, Netzband mit einander verwandten kecken und graziösen Aufnahmen aus Konditorei, Fleischerladen und Schuhgeschäft. Das Malen appetitlicher Esswaren wird überhaupt wieder beliebt. Eine Wand César Klein mit kalligraphisch und koloristisch raren Fassungen. Jaeckel, im Porträt wie meist zu insistent, hat einen Kalla-Krug vor blauem Shawl, eine Hand voll Pfirsiche überaus fein, klar und schimmernd dargestellt. Unter weiteren Stilleben besonders der Früchtekorb von Hans Uhl, ein tonlich sehr subtil abgewogenes Stück von Clemens Wieschebrink, das liebenswürdige Formenbukett rings um eine rosige Muschel von A. Povorina-Hestermann, die halbabstrakte Formulierung von Albin Edelhoff. Auch Wollheim gibt sich im Stilleben sympathischer als im recht geschauspielerten Selbstporträt. Und Purrmanns prangend bunt gesticktes Früchtebild mit persischen Utensilien. Und E. W. Nays

Herbig — Mutter und Kind
Im Graphischen Kabinett (Günther Franke), München

kultivierte Akkorde. Die musikalischen, Parkluft atmenden Bilder von Ahlers-Hestermann, der Fensterblick von Laves, die Arbeiten Partikels, eine Mädchengruppe von Ulfert Wilke reihen sich den Beiträgen Grossmanns, Strübes, Peiffer-Watenpuhls, Schüleins in Bewährung gemeinsamen Ranges an. Besondere Herausstellung könnte Altherrs herbes Wilhelm-Schäfer-Bildnis beanspruchen, Paul Wilhelms düstere, uferklar konturierte Elblandschaft, Wiethüchters vehemente Silhouette eines Pfluggespanns, das tonsanfte Pferde-Madrigal von Heinrich Schwarz. Mindestens die zarten Sportbilder Stocks habe ich noch zu nennen, die im Satz kühnen kleinen Landschaften Strübes, die Arbeiten von Kaus, Stübner, Jonas, Strassner. Es bleibt eine ganz unvollständige Aufzählung des Erfreulichen. Wieviel schwächer es auch um die Plastik bestellt ist, sie hat mindestens das »Singende Mädchen« der Steger, die kleinen Kinderbronzen von Gyula Geiger vorzuschicken. Sehr interessant die spitzig als Basreliefs eingeschnittenen Porträtplaketten von Gies. Ein solcher Vorrat ausgezeichneter Arbeiten hätte zu ganz anderer Gesamtwirkung gebracht werden müssen.

Mehrere junge pariser, meist nichtfranzösische Maler vereinigt eine dort von Mme. Zak zusammengestellte und hier im Salon Clara Landau gezeigte Folge, in der man dem Deutschen Dietz Edzard, dem Schweizer Théophile Bosshard, dem Polen Kramstyk, dem Franzosen Boyer wiederbegegnet und neu vor allem Aron Dejez aus Palästina und den Russen Marc Sterling kennenlernt. Dejez malt in gemütvoll-naiver Darstellungsart volkstümliche kleine Szenen; aus Demut und bunter Laune werden kuriose Liedchen. Sterling malt Dinge, transformiert sie etwa im Sinne eines Braque, räuchert sie rötlich auf ungemein reizvolle, russische Biedermeier-Erinnerungen mitschwingen lassende Weise an. Außerdem sieht man zum erstenmal eine Anzahl der markanten Stilleben des Spaniers de la Serna beisammen. Ein anspruchsloses, aber unsere Vorstellung von europäischer Malerei dankenswert ergänzendes Gastspiel.

In der Galerie Ferdinand Möller die stillen, kargen Bildmelodien Otto Muellers, zu denen sich heute nicht viel anders als vor zwanzig Jahren die geheimnisvoll einfachen, eckigen Umrisse von Figur und Gelände, begleitet von zarter und lakonischer Flächenfarbe, zusammenneigen und schließen. Es sind aus den zwei Dezennien manche kaum noch gesehene Werke beigebracht, die zu den glücklichsten, beschwingtesten Ausprägungen seiner verhaltenen Art gezählt werden dürfen. Sie ist hier oft gezeigt und oft in ihrer Schönheit gewürdigt worden, so daß es jetzt mit dem bloßen Hinweis auf eine gerade auch durch Aquarelle und Zeichnungen bereicherte Vorführung sein Bewenden haben kann.

Dem sechzigjährigen Hans Baluschek hat der Verein Berliner Künstler eine umfassende Veranschaulichung seines Lebenswerkes ermöglicht, nicht zuletzt wohl in der Absicht, eine Revision der vermeintlich ungerechten Beurteilung dieses Malers durch den entscheidenden Teil der Öffentlichkeit nahezulegen. Ein heute wieder mehr zur Geltung gelangter stofflicher Gesichtspunkt könnte der Schilderlust des sozialen Chronisten gewiß ihre Verdienste zuerkennen, hätte sie sich nur nicht so ganz jener Feinheiten des von Skarbina ererbten Interieurtones begeben, die seine Anfänge zeigen und von denen seine Pastelle noch um 1906 wissen. Aller Sinn aber für die lebendige Bildinhalte Baluscheks, der mit kräftigem lokalem Einschlag Leiden und Freuden des proletarischen und kleinbürgerlichen Daseins illustriert und außerdem besonders eifrig Eisenbahnthemen behandelt hat, kann über die künstlerische Rohheit seines mit billigen Lichteffekten (glühende Zigarren, Laternen, Lampions gehen ihm nie aus) und Chargenwirkungen überhäuften aufdringlichen Genres nicht wegsehen. Weder das malerische noch das zeichnerische Medium ist je zum Eigenausdruck gebracht, und seinem trockenen, aber drastischen

Realismus gebricht es sogar an der einfachsten Solidität der Ausführung. Riesige Museumsformate lassen solches Versagen besonders peinlich empfinden. Baluschek scheint mir eines der deutlichsten Opfer der ganz einseitig auf das Staffeleibild gerichteten Entwicklung, die seine völlig andersgeartete Begabung zu immer verfehlteren Ansprüchen verleitet und ihr nicht gestattet hat, sich in kunstlos-launiger Bilderzählung und manifestierender Bildnovellistik auszuleben. Wolfradt

NEUERWERBUNGEN DES BERLINER KRONPRINZENPALAIS

Der Zuwachs aus den beiden letzten Jahren, wie er jetzt geschlossen vorgeführt wird, bereichert die Moderne Abteilung der Nationalgalerie ganz erheblich und füllt vor allem längst schmerzlich empfunde Lücken aus. Manches Hindernis, das sich einer methodischen Erwerbungspolitik in den Weg gestellt hat, kann nun umgangen werden durch die Möglichkeit unzensurierter Ankäufe seitens des »Vereins von Freunden der Nationalgalerie«, den ins Leben zu rufen Justi nun gelungen ist. Und gerade seine Erwerbungen erscheinen wesentlich: eine klangtiefe, wunderbar in sich gehaltene Formenordnung Picassos und ein blinkend gestrafftes Flaschenstilleben von Juan Gris, womit die Sammlung endlich über vollwertige Beispiele des Kubismus verfügt. Ferner ein Moholy-Nagy von ultraklarer geometrischer Entschiedenheit: in apodiktischem Weiß und Rot auf die blankschwarze Holztafel lackierte Kreisdurchkreuzung. Anschließend ein prachtvoll durchgeschliffenes Segelbild von Feininger, die bedeutende Straßenarbeiter-Zeichnung van Goghs, zwei der eigentümlichen Bodenseelandschaften des Holzfällers Adolf Dietrich. Doch auch die Ankäufe des Kultusministeriums und der Galerieleitung selbst stellen nicht nur eine außerordentliche Bestandmehrung, sondern mutige Einbeziehung des noch sehr Umstrittenen dar, indem sie neben Gültigstem von Corinth (»Ecce homo« und das Brandes-Porträt), Nolde (»Christus und die Sünderin« 1926), Hofer (Selbstbildnis, Stilleben usw.), Beckmann (Selbstbildnis), Scharff (»Kauernde«, eine seiner stärksten Formungen), Werke von Xaver Fuhr, Schlemmer, Baumeister (da hätte sich Stärkeres finden lassen), Jankel Adler (»Chassid«), Mataré einfügen. Ferner das Gruppenbildnis der »Brücke«-Freunde von Kirchner, das entzückende Purrmann-Bildnis von Großmann, Plastik von Marcks und G. H. Wolff, den »Däubler« von Dix, ein sehr liebliches kleines Bild der Modersohn, einen großen frühen Kandinsky, »Drei Rehe« von Franz Marc, klangfeine Stücke von Moll und Ahlers-Hestermann, zwei Kleinschmidts, — freilich dann auch manches Überflüssige. Bedauerlich nur die Wahl eines durchaus nicht vollwertigen Kokoschka-Stillebens. Wolfradt

KUNST IN CHEMNITZ

Im Chemnitzer Museum sieht man zwei Ausstellungen von Bedeutung. Die eine ist veranstaltet vom Kunstdienst in Dresden und vereinigt unter dem Titel »Kult und Form«, was es Neues und Wesentliches auf dem Gebiete der religiösen Kunst gibt. Eines der schwierigsten Probleme unserer Zeit wird in großzügiger Weise dargestellt: Verbindung von tausendjährigen christlichen und jüdischen Gedanken mit modernen Formexperimenten. Das Ekstatische der Kunst des Expressionismus kommt dem mystisch religiösen Fühlen stark entgegen, so daß hier gewaltige Lösungen gefunden werden. Aber auch neueste und strengste Architektur, auch Glas und Eisen werden wunderbare Träger und bedeutsamer Ausdruck religiöser Kraft. Wenn hier vieles nur Experiment und ungelöst bleibt, so ist die Schuld nicht beim Veranstalter oder Künstler zu suchen, sondern vor allem in der Problematik der Religion in unserer Zeit überhaupt. Diese Ausstellung von Kultgeräten, kirchlicher Architektur und allem, was mit religiöser Betätigung zusammenhängt, ist aus einem sicheren künstlerischen Instinkt und einem Wissen um Religion entstanden.

»100 Jahre deutsche Zeichenkunst 1750 bis 1850« heißt die zweite Ausstellung, die im gleichen Hause von der Kunsthütte veranstaltet wird. Gerade diese Sammlung hätte man in der tobenden Industriestadt am wenigsten vermutet. Bis jetzt war Chemnitz in der Kunstwelt nur bekannt durch sein Museum der Künstler der »Brücke« usw. Bankier Konsul Heumann hat mit geradezu vorbildlichem Fleiß und Eifer unter Ausnützung jeder freien Minute, die ihm sein Beruf ließ, eine Sammlung zusammengebracht, die um das Zentrum von ausgezeichneten Arbeiten der Nazarener und Deutsch-Römer herum eine umfassende und vollständige Übersicht gibt über 100 Jahre deutscher und vor allem sächsischer Zeichenkunst. Der Sammler, der zugleich Kunsthistoriker geworden sein muß, hat im Sinne eines Gelehrten und eines Liebhabers zugleich die Sammlung systematisch und klar aufgebaut.

Wenige Minuten vom Museum entfernt ist ein Bau im Werden, in dem Chemnitz ein Meisterwerk moderner Architektur erhält: Mendelsohns Warenhaus Schocken. Die klar gespannte Kurve seiner mächtigen Fassade steht sieghaft als ein Werk dieser Zeit im Chaos alter Straßen. Hildebrand Gurlitt

DÜSSELDORF

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen zeigt eine Gedächtnisausstellung Gregors von Bochmann, die am 12. April mit einer kurzen Einführung von Museumsdirektor Koetschau eröffnet wurde.

Der Künstler, der 1868 aus Estland nach Düsseldorf kam, machte sich Oswald Achenbachs Auf-

Boris Grigoriev Landschaft aus Chile
Mit Genehmigung der Galerie Colette Weil, Paris

fassung zu eigen, daß die Staffage eines Bildes vielmehr als malerisches Objekt, denn als inhaltlicher Faktor anzusehen ist. Er suchte die Einheit des Aufbaues und ließ seine Menschen und Tiere aus ihrer malerischen Umgebung wachsen. In allen seinen Werken, den Motiven aus Leiden und Scheveningen wie den estländischen Bildern ist dieses Bestreben als hervorragende Eigenschaft zu erkennen. Bochmann schilderte mit Vorliebe seine Heimat. Sein kultivierter Farbsinn, die freie Pinselführung lassen den volkskundlichen Charakter seiner Schöpfungen fast vergessen, der wiederum seinem Schaffen eine persönliche Note gibt. Manche Bilder kleinen Formates haben vor Bochmanns repräsentativen Werken den Vorzug der größeren Unmittelbarkeit und Naturnähe. Lasch

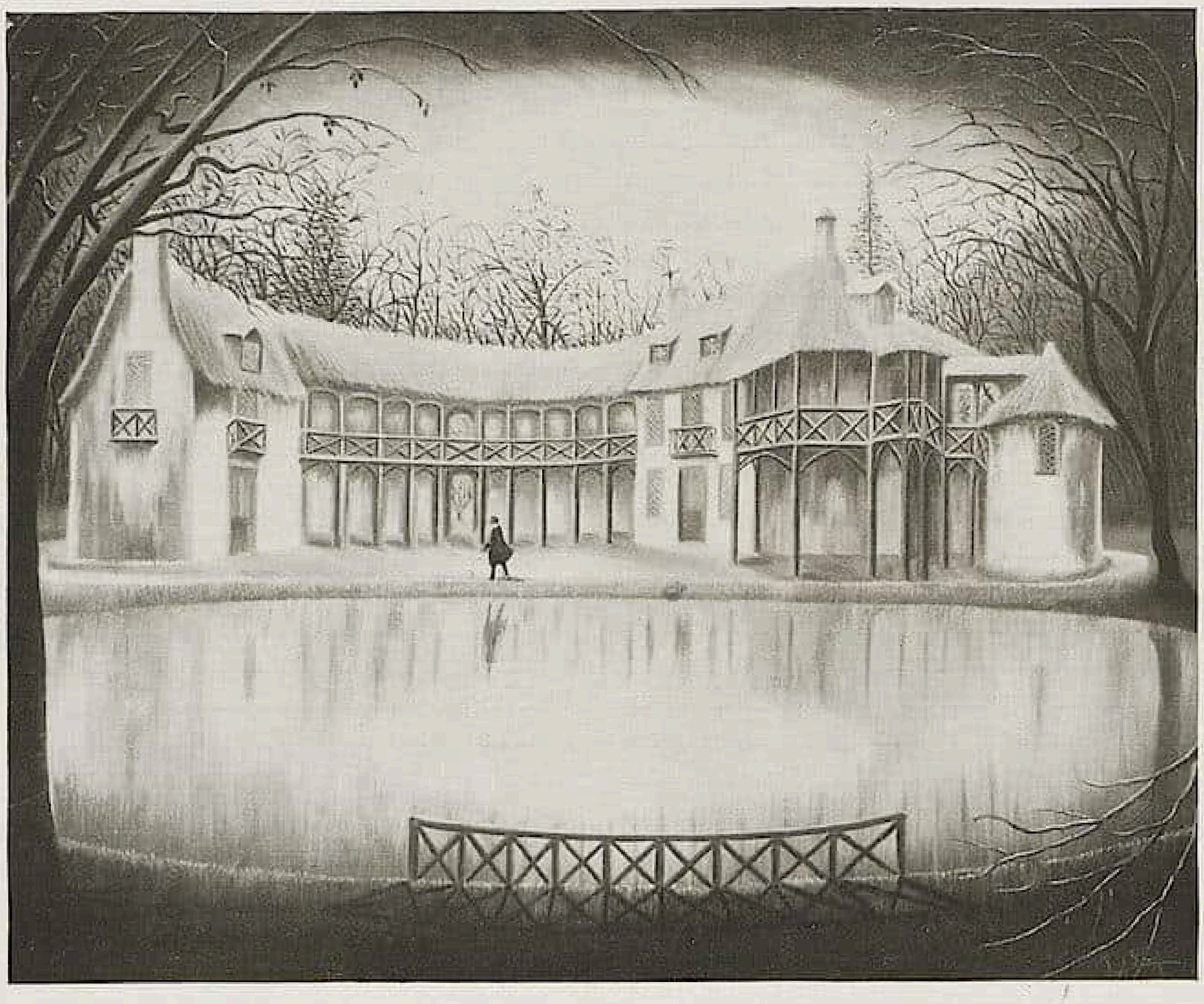
ELBERFELD

Im städtischen Museum zu Wuppertal-Elberfeld, das unter dem neuen Direktor Dr. V. Dirksen, früher in Hamburg, viele Zeichen der Erneuerung bemerken läßt, ist jetzt in geschickter Auswahl ein Teil der sonst in Elberfeld und Godesberg verteilten Privatsammlung des 1929 verstorbenen Barons von der Heydt ausgestellt. Dieser Sammler hat bereits vor dem Kriege eine Anzahl der schönsten Bilder der Modersohn, von Kokoschka, Klee, Marc, Macke, Kirchner, Otto Müller, Heckel und Nolde erworben. Beim Wiedersehen in dem großen Oberlichtsaale des Museums wird, belebt auch durch die ausgezeichnete Bronzebüste des Schweizers Eduard Bik, die Erinnerung an diesen hochherzigen Mäzen wach, dem unsere neue deutsche Kunst soviel zu danken hatte. Von Franz Marc überraschen die farbig besonders klangvollen »Katzen«, die in dem 1918 von C. G. Heise herausgegebenen illustrierten Kataloge der Sammlung (bei Kurt Wolff) noch nicht erwähnt sind. Campendoncks Frühwerke aus der oberbayerischen Zeit stellen sich in ihrer malerischen Dichte gegen die lineare Rhythmik des Düsseldorfer Akademielehrers von heute. Noldes »Hamburger Hafen« ist noch ganz Impression. Das »Mädchen mit Ziegen« von Kirchner erscheint nach wie vor als ein Hauptwerk des demnächst Fünfzigjährigen. Wir bemerken beim Rundgang durch dieses gehaltvolle Museum in Hans von Marées Heimatstadt einige schöne Neuerwerbungen von Dom. Quaglio, G. von Haugk (1832), M. von Rohden (aus der Sammlung Grönvold) und Jos. Abel. Besonders gewonnen hat durch Ausscheiden von Minderem und geschicktes Umhängen die Abteilung der alten Gemälde, in der eine bezaubernde kleine Landschaft Joachim Patiniers viele späte Holländer überstrahlt. C.

FRANKFURT a. M.

»Gezeichnet oder geknipst«

Die von Paul Westheim ins Leben gerufene, in Berlin bereits gezeigte Schau präsentiert sich nun im Frankfurter Kunstverein. Die fotografische Technik ist immer noch ein schwerfälligeres Werkzeug als die Hand des Künstlers. Der Fotograf hängt stets, selbst bei raffiniertester Handhabung des Objektivs, von der Maschine ab. So kann er nur die komplexe Wirklichkeit eines Menschen wiedergeben, das, was in dessen Zügen bereits niedergeschrieben ist.
Der Künstler aber kann aus intuitiver Kraft schaffen: Geheimes aus einem Gesicht ans Tageslicht locken, abstrahieren von dem Oberflächeneindruck, wenn er will.



Elie Lascaux La Maison de Marie Antoinette

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

Kein Zufall, daß die schönsten Arbeiten der Ausstellung Selbstporträts der Künstler sind: Leben gewordene Wunschbilder ihres Seins.
In Beckmanns Bildnissen ist das Wissen um sich selbst niedergelegt. Corinths Gesichte haben jene Vereinfachung und Erhöhung, die man rembrandtesk nennen muß.
In ein paar wilden Strichen hat Kirchner Alfred Döblin geistreich erfaßt, so daß die Schlagkraft dieser Umwandlung über die im banalen Sinne größere Ähnlichkeit der Fotografie siegt. Er erhob das sanfte Antlitz des Kunsthändlers Schames mit Urvätergüte und Schwermut zu wunderbarer Typik des heimatlosen Juden. Kokoschka weiß das krankhaft dämonische Wesen der »Orska« in seiner Radierung zu enthüllen, während die eleganten Fotos von Yva der Künstlerin die Mondänität abnehmen. Sascha Schwabacher

LONDONER AUSSTELLUNGEN

Die Leicester Galleries bringen eine Ausstellung von Jean Metzinger, Gino Severini, Fernand Leger, Jean Pierre Viollier und Kotchar. Metzingers letzte Werke, wie »Ithaka« (1929) verschmelzen in intellektuellem, berechnendem Schaffensvorgang die Wirklichkeitsformen zu einem abstrakten und oft abstrusen Gebilde sich durchdringender Kuben in starken leuchtenden Farben und unterscheiden sich nicht gerade im besten Sinne von der rationellen Raum- und Formenklarheit seiner etwas früheren »Kunstreiterin« (1927), die hinwiederum gegenüber seinen frühen, rein kubistischen, zartfarbigen Landschaften einen bemerkenswerten Umschwung offenbart. Severini, ehemals mit Boccioni und Martinelli der italienische Führer des Futurismus, vereinigt heute in seinem »Stilleben am Meeresufer« (1929) Architekturteile, Meereseindrücke und Stilleben nicht mehr durch Formdurchdringung und -verschlingung, sondern durch eine kompositionell geschickte und koloristisch gewandte Nebeneinandersetzung und mosaikhafte Gliederung der Objekte, wobei er über einen gewiß interessanten dekorativen Effekt nicht hinauskommt. Leger will Leben in starkem Kontrast zu einer dazu erdachten Raumform geben. Mit hellen bunten Farben versucht er sich gerne in der ganz abstrakten Malerei (»Contraste de formes« 1925), ohne in dem Verhältnis und der Spannung seiner Formen die Dynamik eines Kandinsky zu erreichen. Viollier, ein moderner Blake, ganz aus der Reihe herausfallend, gibt seinen Träumen und Visionen mit nüchternklarem Strich und ledern-harter Plastik bildhaften Ausdruck in einer photographisch-sachlichen, verstandesgemäß-trockenen Zusammenfügung vor Erscheinungen, wie Köpfen, Drähten, Flammen, Gräbern und Bäumen: eine ungenießbare und unfruchtbare Kunst. Kotchars »Malereien im Raum«, d. h. gefaltete und geklebte, schlecht bemalte Papierbögen darf man als Kunst nicht ernst

nehmen, sondern muß sie als dekorative Spielereien tolerieren.

Die Bloomsbury Gallery zeigt Stilleben und Landschaften des Spaniers La Serna, der sich in Paris einen kleinen Markt geschaffen hat und von dem deutsche Galerien, wie Berlin und Mannheim, schon Bilder angekauft haben. Er bringt eine seltsame Mischung von Naturgebundenheit und Abstraktion, indem er Dinge, ohne von ihrer Erscheinungsform allzusehr abzuweichen, in die Fläche projiziert und mit den Schatten nicht Rundung und Volumen erzeugt, sondern nur eine Abnuancierung der starkleuchtenden Farbflächen vornimmt. Die räumliche Tiefe wird durch Überschneidungen erreicht. Ein Maler, dem als Bühneninszenator eine sicher fruchtbare Laufbahn beschieden wäre. Der englischen Malerin Englantine Hooper, die auch in der Bloomsbury Gallery ausstellt, glaubt man gerne ihre ehrliche Liebe zu sonnendurchglühten Erdflecken. Ihre Bilder, großenteils in Griechenland entstanden, suchen ihren Reiz im Kontrast von milchig-hellen Tönen zu dunkel beschatteten Partien oder in einer romantisch kindlichen Abwechslung bunter Farbflecke, wobei allerdings weder das wirkliche Sonnenlicht meisterhaft eingefangen noch die Komposition eindringlich und zwingend gestaltet wird. Am stärksten wirkt sie als Zeichnerin in ihrer Aquarell und Kreide kombinierenden Technik.

Gabriel Volkoff, ein Russe, vereinigt bei Wm. B. Paterson eine Serie seiner Bilder unter dem Namen »Vorfrühling in Italien«, naturnahe Landschaftsbilder, die sich durch Bescheidenheit und geschmackvolle Einfachheit auszeichnen.

Von Derwent Lees zeigt die Redfern Gallery weite Landschaften, deren Tiefe und Aufbau durch klare Schichtung von süßlich matten Farben erreicht wird, manchmal mit der Staffage von bewußt monumentalisierten, meist steif geratenen Frauengestalten.

Die diesjährige Ausstellung der Royal Academy im Burlington House übergeht man am besten mit schonendem Schweigen. Es ist eine endlose, ermüdende Parade altmodischer und — nicht gerade im guten Sinne — akademischer Kunstmaler, unter denen nur Talente hervorragen, die für die europäische Kunst unserer Zeit ohne Belang sind.

Alte Zeichnungen der italienischen, französischen und niederländischen Schulen sind in Ausstellungen der Fine Art Society, der Savile Gallery, und — in besonders hübschen Exemplaren — bei Colnaghi zu sehen.

heinz rosenbaum

A. Rodin Weiblicher Akt. Aquarell
Aus der Ausstellung in der Galerie Flechtheim, Berlin

EINE OFFIZIELLE DEUTSCHE AUSSTELLUNG IN PARIS

Am 20. Mai wurde in Paris auf Einladung des »Salon des Artistes décorateurs« im Grand Palais eine deutsche »Kunstgewerbeausstellung« eröffnet. Bekanntlich wurden die Deutschen anläßlich der Pariser Kunstgewerbeausstellung von 1925 nicht eingeladen. Es ist das erste Mal, daß seit dem Krieg an Deutschland eine offizielle Einladung ergeht. Dies ist politisch sicher von Wichtigkeit, bemerkenswert erscheint uns aber die Angelegenheit vorab deshalb, weil das Auswärtige Amt die Angelegenheit nicht selbst erledigte, sondern dem Deutschen Werkbund überwies. Man kann das Vorgehen des Deutschen Werkbundes, nicht eine vielköpfige Kommission zu ernennen, sondern einem Einzigen die Oberleitung anzuvertrauen, vorbildlich nennen, um so mehr als die Leitung nicht irgendeinem Kompromißler überantwortet wurde, sondern Walter Gropius. Dadurch wird man von dem üblichen Kunstgewerbe verschont bleiben, um so mehr, als der Grundgedanke anscheinend »die Vorbereitung zum Standard« behandelt. Neben Gropius arbeiten u. a. seine früheren Mitarbeiter Moholy-Nagy und der Architekt Marcel Breuer. Da im Rahmen des Grand Palais natürlich wenig Platz vorhanden ist, so ist eine Vorbedingung für konsequente Eindringlichkeit gegeben. Wir werden darüber noch näheres berichten. S. G.

STAATLICHES MUSEUM IN SAARBRÜCKEN

Vom Museum in Saarbrücken, wo immer noch eine Völkerbundsregierung residiert, ist mancherlei unternommen worden, um den Zusammenhang mit dem geistigen und künstlerischen Deutschland aufrechtzuerhalten, Ausstellungen, Ankäufe, Vorträge. Eine alte Kaserne ist mit bescheidenen Mit-

teln zur Kunstschule und zum Museum umgebaut worden, und Prof. Grewenig, der Leiter beider Institute, ist mit Erfolg bemüht, sie auf die Höhe der Zeit zu bringen. Das Museum enthält zwar fast ausschließlich Aquarelle, Zeichnungen und Graphiken, aber alle guten Künstler sind vertreten: Liebermann, Corinth, Slevogt, Munch, Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Beckmann, Kokoschka, Hofer, Marc, Kandinsky, Klee, Feininger, Baumeister, Max Ernst, Dix, Grosz, Kretschmar, Matisse, Picasso, Dufy, Gromaire, Chagall, Ensor. In diesem Jahr gab es bereits drei große Ausstellungen: Handzeichnungen und Graphik von Liebermann, Corinth, Slevogt; Gemälde und Aquarelle von Kandinsky; 150 Aquarelle von Klee. Es folgen Aquarelle von Nolde und »Neues Bauen«.
W. G.

STUTTGART

Ausstellung des deutschen Künstlerbundes Das Pferd im Kunstgewerbe

Die Anmeldungen sind äußerst zahlreich eingegangen. Es haben sich 350 Künstler mit über 800 Werken angemeldet. Darunter befinden sich die hervorragendsten Namen der deutschen Künstlerschaft. Eine Reihe bedeutender Kunstwerke werden in Stuttgart zum erstenmal gezeigt, u. a. wird Renée Sintenis einen neuen Tiger größeren Formats zeigen. Georg Kolbe wird mit einer neuen Bronzefigur vertreten sein. Bei der Fülle des angebotenen Materials sieht sich die Jury, die am 19. Mai in Stuttgart zusammengetreten ist, vor eine schwere, verantwortungsvolle Aufgabe gestellt. Jedenfalls ist die künstlerische Bedeutung der Stuttgarter Ausstellung gesichert.

Das Landesgewerbemuseum in Stuttgart beherbergt im Monat Mai eine große Ausstellung, die mit dem Wappentier von Stuttgart zusammenhängt: Das Pferd im Kunstgewerbe. Antike Keramik, mittelalterliche Skulpturen und Textilien, Bronzen der italienischen und deutschen Renaissance, Majoliken, Fayencen und Porzellane, aber auch Gläser aller Art, gotische Aquamanile und schmiedeeiserne Wirtshausschilder, Silberpokale in Gestalt springender Pferde, Münzen und Medaillen aller Zeiten, ebenso Siegel und heraldische Darstellungen, Kleinplastik in allen Werkstoffen, alte und neue Gebrauchsgraphik, darunter alle hervorragenden Plakate, auf denen Pferde zu sehen sind.
K.

WIENER AUSSTELLUNGEN

Jubiläumsausstellung des »Hagenbundes« / Frühjahrsausstellung der Sezession / Gerhart Frankl in der »Neuen Galerie«

Dreißigjährige Feier des Bestehens des Hagenbundes beweist die ungebrochene Vitalität und Stoßkraft des immer noch die Stürmer und Dränger der Wiener Künstler unter sein Panier sammelnden Bundes.

Es dominieren Kollektiv-Ausstellungen von in den letzten Jahren zumeist nur wenig in Ausstellungen

Dietz Edzard — Maria Lani
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

der Vereinigung zu Worte gekommenen Künstlern. Allen voran Viktor Tischler, mit Bildern, die er in den letztvergangenen Jahren in Paris, in Dalmatien und Süditalien geschaffen hat und die ihn, ausgehend von der kubisch geschlossenen Formel Cézannes, zu immer größerer, reicherer Nuanciertheit in der Farbe, einem kaum zu überbietenden Reichtum an Valeurs fortschreitend zeigen. Welch pastellhafte Zartheit des Kolorits in dem Bildnis seiner Frau, in der Harmonie des silbrigen Blau des Gewandes und des Bernsteins der Haut. Und dann die Landschaften. Einsame Zinshäuser am Ufer der Seine, in phosphoreszierenden bläulichen Glanz getaucht, hinter dem blaugrünen Band des Flusses blockhaft emporragend. Daneben Bilder aus dem Süden, die jedoch, weniger unmittelbar empfunden, trotz ihrer Schönheiten dem Wesen der Landschaft nicht so nahe kommen wie das Pariser Bild.

Ein seltener Gast ist in den letzten Jahren Reinitz gewesen, dessen Bilder sowohl an Klarheit der Tektonik, wie an Differenziertheit der Palette sehr gewonnen haben. Wie er das Rot, Violett, Blau und Grün aufeinander abstimmt, verrät ein sicheres Gefühl für koloristische Werte. Eine größere Kollektion von Bildern hat auch Mayer-Márton ausgestellt, die jedoch an Frische und Unmittelbarkeit hinter seinen Aquarellen zurückstehen. Tibor Gergely überrascht mit einem Selbstbildnis von einer unheimlich suggestiven Lebendigkeit (wohl das stärkste Bild, das ihm bisher gelungen). Von einem gewählten farbigen Geschmack und einer Gabe der bildmäßigen Einordnung, wie sie seine klobigen Akte nicht im entferntesten vermuten lassen, zeugt das aparte Damenbild von Planckh. Ein beachtenswerter Beleg dieser noch sucherischen, jungen Begabung. Schwä-

cher diesmal, bisweilen ans Plakathafte streifend, Lerch. Gezwungen auch das Gruppenbild von Lang.
Der Vollständigkeit halber mag vermerkt werden, daß auch der Senior der Vereinigung, L. F. Graf, sowie auch andere bekannte ältere Mitglieder des Hagenbundes, wie Carry Hauser und Harta, in der Ausstellung ausgiebig zu Worte kommen.
Recht unerfreulich, doch infolge ihrer geringen Zahl das Bild, das die Schau bietet, nur wenig beeinträchtigend, ist das meiste, was die korrespondierenden Mitglieder aus dem Ausland eingesandt haben. Von Čechen ist unter anderem Filla vertreten, mit seinen von Braque inspirierten Stilleben. Vaclav Spala hat seine delikate Palette gegen einen Kübel Waschblau eingetauscht. Der sonst so noble Kremlička hat sich in seinen Akten ins Kitschige verloren. Herzlich uninteressant sind auch die Gastgaben der Ungarn: J. Antal, Klie, Pécsi-Pilch, der Matisse ins Ungarisch-Bäurische überträgt; am unmittelbarsten noch Emöd. Bemerklicher die Slovenen, die Brüder Drago und Nande Vidmar, Kralj Tone (Christus, die Wechsler aus dem Tempel treibend), aus deren Bildern sichtlich künstlerischer Ernst spricht.

Auch in der Sezession macht sich der Einfluß der Jungen stark bemerkbar, zumal unter den Gästen. Wiegele mit seiner kultivierten femininen Malerei ist freilich kein Weiser in die Zukunft wie viele einstmals meinten, vielmehr Ausläufer einer zugrunde gegangenen Kultur. Von Malern der »Kunstschau« ist Gütersloh vertreten (mit einem liebevoll gemalten Stilleben, in dem seine Feinmalerei so recht zur Wirkung kommt), ferner Wickenburg, Zülow, Huber, Gábor, einige Schüler von Andersen, darunter W. Elsner (dessen Bilder luftiger und farbiger geworden sind); Wotruba, eine neue und wie der prachtvolle Torso und der einprägsame Frauenkopf erweisen, kraftvolle Begabung. Aus München Dill und Hüther (jämmerlich, zumal des letzteren schwindsüchtige Engelein in der Art von Th. Th. Heine; doppelt jämmerlich, wenn man die gediegenen Arbeiten früherer Jahre in Betracht zieht). Unter den Russen, zumeist Impressionisten, Benois mit einigen Dekorationsskizzen, Masjutine (von dem auch einige unpersönliche Ölbilder zur Stelle sind) mit einer Fülle ausgezeichneter Graphiken illustrativen Charakters. Meisterlich, zumal die in ihrer Buntheit so ganz russisch wirkenden, volkstümlich empfundenen kolorierten Holzschnitte zum »Goldenen Hahn«.

In der »Neuen Galerie« eine Schau der Arbeiten von Gerhart Frankl. Eine gepflegte, fremde Einflüsse geschickt verwertende Malerei, die von Cézanne ausgehend, sich bisweilen mit Faistauer berührt (vor dem sie die harmonischere Palette voraus hat) und auch gelegentlich von Utrillo nimmt. Am persönlichsten die bisweilen kühnen und doch stets geschmackvollen Farbenkombinationen mancher Landschaften, die Frankl als einen Koloristen von beachtlicher Qualität erweisen.

Poglayen-Neuwall

ZÜRICH

Das Zürcher Kunsthaus vermittelte eine Gedächtnisausstellung des Landschafters Baud-Bovay, eines Genfer Zeitgenossen von Hodler. Während Hodler unter allgemeiner schweizerischer Ablehnung seine Landschaften malte, genoß Baud-Bovay Publikumsgunst. Heute allerdings kann man hinter seine ganze Produktion ein großes Fragezeichen setzen. Dann folgte im Zürcher Kunsthaus eine Ausstellung des »Graphischen Kabinetts«, an der u. a. teilnahmen Auberjonois, Paul Bodmer, Epper, von dem man eine größere Kollektion auch in der Galerie Forter sah und der im Zürcher Kunsthaus durch geschickte Verkürzung des Ausdrucks (Föhnstimmung im Aquarell »Am Zürichsee«) auffiel, ferner Hosch, Hermann Huber, Hügin, Ernst Morgenthaler, der jetzt in Paris lebt, Pellegrini, Karl Walser, Eugen Zeller, der leider immer mehr die rein lyrische Linie in seinen Zeichnungen ausbildet. Den größten Raum der Aprilausstellung aber nahm eine weitgehende Übersicht von George Grosz ein, ferner Zusammenstellungen von Jaeckel, Modigliani, Egon Schiele.
Ähnlich wie bei Dix, den man vor nicht allzu langer Zeit im Salon Wolfsberg sah, muß bei George Grosz bemerkt werden, daß heute Satiren in Ölbild und Goldrahmen ihren Zweck und damit ihre Wirkung verlieren. Es ist gewiß eine große Kunst, die Satire auf wenige Striche beschränken zu können und in brandigen Farben die Symbole einer unterhöhlten Schicht zu geben, aber man konnte ganz deutlich beobachten, wie Gestalten, die auf den Bildern ihre Karikatur gefunden hatten, in der Wirklichkeit des Saales durchaus über die gute Komposition der Bilder ihre laute Freude äußerten, d. h. mit andern Worten: die Mittel, die George Grosz heute anwendet, wirken nicht mehr. Sie wirken nicht, da George Grosz wieder zu früheren Gestaltungsmitteln zurückgreift: von Toulouse-Lautrec bis zu den Simplizissimuszeichnern. In der Ausstellung hing ein Aquarell aus der Zeit um 1920. Eierköpfe im Frack, die Paragraphen herausstießen, Räderwerk hinter der Hemdbrust, eisernes Kreuz darüber. Das wirkt heute so gut wie vor zehn Jahren. — Wir konnten oft die Erfahrung machen, daß durch neue Gestaltungsmittel das Publikum viel mehr innerlich aufgerüttelt wird als durch Satire, die sich alter Darstellungsmittel bedient. So wirkt im Grunde ein Stück wie »Cyankali« weniger als etwa ein Geburts- und Abtreibungsfilm, der vor kurzem in Zürich zum erstenmal aufgeführt wurde (allerdings war Tissé der Regisseur) und der durch die dokumentarische Nähe (Aufnahme eines Mädchens bei der Hebamme oder die Wiedergabe der Kaiserschnittoperation) nicht nur viel breitere Massen, sondern vor allem auch tiefer er-

Victor Tischler — Jubiläumsausstellung des Hagenbundes, Wien — Am Seineufer

griff. George Grosz hat die straffe Linie seines Beginns verloren und wird immer mehr zu einem neutralen Maler.

Willy Jaeckel war der vorderste Saal eingeräumt. Wenn man das halbexpressionistische Pathos seiner Bilder auf sich wirken läßt, könnte man annehmen, der Künstler sei seit zwanzig Jahren in einem Bergdorf verschollen geblieben.

Egon Schiele (1890—1918) wäre heute eine tragische Erscheinung, denn eine Fortsetzung der Klimtschen Schule wäre kaum denkbar. Sicher sind psychologische Feinheiten in den morbiden Porträts aber, alles in allem, die Welt scheint doch in kunstgewerbliche Stickmuster aufgelöst.

Amedeo Modigliani (1884—1920), dessen »Deux filles« von 1917 mit 94500 Schweizer Franken notiert sind, wird trotz seiner augenblicklichen Überwertung seinen stillen Platz dauernd beibehalten.

•

Im Kunstsalon Wolfsberg ist eine »Ausstellung französischer Kunst« zu sehen. U. a. Bilder von Dufy, Friesz, Kisling, André Lurçat und André Lhote. Am umfassendsten wird André Lhote gezeigt mit einer Kollektion von 37 Bildern. Ein Überblick seit 1913. Lhote steht ebenso wie Friesz und Lurçat zwischen den Lagern. Unverkennbar liegt über ihren Bildern der Widerhall abstrakter, jedenfalls aber gegenstandzerstörender Malerei, andererseits aber wird der naturalistische Bildaufbau beibehalten. Nur wird er offensichtlich platt in die Fläche gedrückt. Schon an dem frühen Bild André Lhotes »Die Stickerin« (1913) zeigt sich der künstlerische Zwiespalt: Einerseits eine gewisse Zerknickung der Formen, wie dies in der ersten Periode des Kubismus und beim späten Cézanne geschah, andererseits die Ausnützung perspektivischer Wirkung durch eine in die Tiefe stoßende Bank. Es ist ganz typisch, daß bei einem stark in die Fläche gedrückten Stilleben von 1929 die grünen Äpfel Cézannes — Gegenstände sind nicht zufällig gewählt — neben dem Schachbrettmuster eines Korbes, einer Flasche und einem Ei liegen. Der geschickteste unter den Malern, die neue Erkenntnis mit altem Bildaufbau vermengen — man nennt das dekorativ — ist André Lurçat: bei ihm baden die Figurinen Cézannes in surrealistischer Landschaft. Bei Othon Friesz ist zu konstatieren, daß er immer mehr in einen gefährlichen Neoimpressionismus einbiegt, wie übrigens auch ein größerer als er: Carlo Carrà. M. Kisling entwickelt sich konsequent auf seiner Linie weiter. Wir verstehen seine Farbengebung in den Frauenköpfen vom Mont Parnasse besser als ihren giftigen Spiegel in den Landschaften. Es wäre außerordentlich verdienstlich, wenn der Kunstsalon Wolfsberg uns etwa im Herbst dieses Jahres einige neue Arbeiten wirklich konsequenter Bildner, wie sie etwa im Herbst im Kunsthaus gezeigt wurden, zugänglich machte, jedes Jahr tut uns eine derartige Auffrischung not.

Giedion

PERSONALIA

ALEXANDER JAKOWLEWITSCH GOLOWIN †

Im Alter von 67 Jahren verschied in Leningrad der bedeutende russische Dekorationsmaler Alexander Jakowlewitsch Golowin, der einer Professorfamilie in Moskau entstammte, hier auch seine künstlerische Ausbildung erhalten hatte, aber seit 1898 in Petersburg tätig war. Wie einige führende Künstler der »Mir Iskustwa«-Gruppe, also Alexander Benois, Bakst, Roehrich, Anisfeld u. a., hat auch G. die russische Bücherkunst stark befruchtet und viel zu ihrer glänzenden Blüte um die Jahrhundertwende beigetragen. Während aber seine Kollegen vom »Mir Iskustwa« mit der Zeit auch internationale Wertung erlangten, verblieb G. ausschließlich in seiner Heimat und die Theater Petersburgs sowie letzthin auch Moskaus hatten ihm eine lange Reihe brillanter Inszenierungen — russische Opern, Ibsensche Dramen, Glucks »Orpheus«, »Figaros Hochzeit«, »Othello« u. a. zu verdanken, die stets einen eigenen Stil trugen. Ein ausgesprochen dekorativer Zug und ein fein abgestimmtes Farbengefühl verbanden sich in letzterm mit ornamentalen graphischen Elementen, welche dem heutigen Geschmack bereits oft überladen erschienen. In seiner flächig-plakatartigen Art hat Golowin auch mehrere Bildnisse, u. a. den berühmten Bassisten Schaljapin als Holofernes und Boris Godunow sowie den Dichter Kusmin, gemalt sowie Landschaften von echt russischem Stimmungsgehalt. P. E.

Geheimrat Wiegand, der erste Direktor der Abteilung antiker Bildwerke und des Antiquariums an den Staatlichen Museen, bleibt durch Beschluß des preußischen Staatsministeriums auch über die Altersgrenze hinaus im Amte. Doch hat Wiegand den Wunsch ausgesprochen, die Geschäfte des Antiquariums abzugeben, das im Alten und Neuen Museum den großen Besitz an Bronzen, an Vasen, an Kleinkunst ausbreitet. Der zweite Direktor der beiden Sammlungen, Prof. Dr. Robert Zahn, Honorarprofessor für klassische Archäologie an der Berliner Universität, übernimmt nun gemäß einem Erlaß des Kultusministeriums die alleinige Leitung der Geschäfte des Antiquariums. R.

In Wassenaer verschied im Alter von 64 Jahren einer der bekanntesten Kunstgelehrten Hollands, Dr. Jacob Cornelis Overvoorde, der Stadtarchivar von Leiden und Direktor des Städtischen Museums »De Lakenhal«. Zu den Ruhmestaten dieses Gelehrten gehören die großen Rembrandt und Jan Steen gewidmeten Ausstellungen, die 1906 und 1926 in dem von ihm mit großem Erfolge geleiteten Museum stattfanden. Besondere Verdienste erwarb sich Dr. Overvoorde auch um die holländische Denkmalpflege und als Herausgeber des auch im Auslande stark verbreiteten Bulletins und des Jahrbuches des Nederlandschen Oudheidkundigen Bond. M. D. H.

Aus Frankreich kommt die Nachricht, daß Comte François de Salverte verschieden ist. Mit besonderer Anteilnahme erfährt man von dem Tode dieses Mannes. Als Diplomat von Beruf konnte er sich erst spät seinem Lieblingsstudium, dem der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts, widmen. Aus dem innigsten Vertrautsein mit dieser Epoche und zähestem Sammeleifer entstand sein grundlegendes Sammelwerk »Les ébénistes du XVIII. siècle (1923)«. Die heikle Aufgabe in diesem Buch, vielfach Biographien von deutschen Möbeltischlern schreiben zu müssen, die in Paris zu künstlerischer Geltung gelangten, hat Salverte mit vorbildlichem Takt gelöst, ohne in jenen Chauvinismus zu geraten, der von gewissen französischen Forschern beliebt wird. Kennzeichnend für die ausgezeichnete Brauchbarkeit des Buches ist die Tatsache, daß der ersten Auflage schon 1926 eine zweite folgen mußte. Das Material für die dritte Auflage war bereits vorbereitet. Ein Werk über die kunstgewerblichen Zeichner des 18. Jahrhunderts liegt im Manuskript vollendet vor, es wird aus dem Nachlaß herausgegeben werden. H.

Durch den Tod ist dem engen Kreise der führenden Museumsmänner Moskaus Dmitrij Dmitrjewitsch Iwanoff (geb. 1870) entrissen worden, welcher bis vor kurzem an der Spitze der sogenannten »Waffenkammer« (Orushejnaja Palata) im Kremel stand und deren hervorragende Sammlungen er allmählich zu einem ausgezeichnet arrangierten »Museum Dekorativer Künste« ausgebaut hatte. D. Iwanoff bekleidete vor der russischen Revolution einen hohen Gerichtsposten, doch befaßte er sich schon damals lebhaft mit Kunst. Von der Sowjetregierung wurde I. zur Reorganisation der Museen und Neuordnung der verstaatlichten Kunstschätze herangezogen, und in dieser Richtung entwickelte der Verschiedene, dank seiner umfassenden Fachkenntnisse und infolge seines sicheren Geschmacks eine äußerst fruchtbringende Tätigkeit.
Für das Museumswesen und die Kunstwissenschaft der Sowjethauptstadt ist der allzu frühe Hingang Dmitrij Iwanoffs, der auch als feine Persönlichkeit hochgeschätzt war, ein sehr fühlbarer und in vieler Hinsicht schwer zu ersetzender Verlust. P. E.

In New York starb plötzlich am Herzschlag Mr. Emil M. Sperling, Teilhaber der bekannten Kunsthandlung F. Kleinberger. Der Verstorbene hat sich um das Kunstleben New Yorks in vielen Beziehungen sehr verdient gemacht, u. a. durch die von seiner Firma veranstalteten großen Jahresausstellungen der alten Kunst der verschiedenen Nationen, wie der französischen, flämischen und deutschen, deren Einnahmen stets wohltätigen Anstalten zufielen. F.

KUNST-LITERATUR

WALTER BOMBE: URKUNDEN ZUR GESCHICHTE DER PERUGINER MALEREI IM 16. JAHRHUNDERT. Mit 12 Tafeln. Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1929.

Die Kenntnis der Dokumente ist die tüchtigste Grundlage für die kunsthistorischen Forschungen, und da das Suchen und Veröffentlichen derselben gewisse Vorbereitungen, Wissenschaft und Gelegenheit benötigen, die nicht jedermann zur Verfügung stehen, haben wir eine Pflicht der Dankbarkeit denen gegenüber, die sich der etwas trokkenen Aufgabe widmen, die für die Kunstgeschichte wichtigen Urkunden bekannt zu machen. Obwohl seit Milanesi und Gay schon sehr viele dokumentarische Nachrichten veröffentlicht wurden, fehlt noch recht vieles, und manche ganz wichtigen Auskünfte wurden in winzigen und fast unauffindbaren Lokalzeitschriften versteckt.

Wir haben es aber Prof. Walter Bombe zu danken, daß wir jetzt über die malerische Tätigkeit, die in der Stadt Perugia vorging, die meisten wichtigen Urkunden in zwei, für jedermann zugänglichen Bänden zur Verfügung haben. Der erste Teil wurde 1912 bei B. Cassirer zu Berlin veröffentlicht (Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturrichio. Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. V). Der zweite erschien jetzt. Nicht alle von den in diesen zwei Bänden abgedruckten Dokumenten sind von Prof. Bombe selbst entdeckt. Der im Jahre 1891 verstorbene Peruginer Gelehrte Adamo Rossi hatte schon eine ganze Menge zusammengebracht und diese Funde wurden 1905 mit dem übrigen literarischen Nachlaß Rossis durch das Deutsche Kunsthistorische Institut zu Florenz erworben. Die kurzen und oft undeutlichen Notizen Rossis wurden von Prof. Bombe nachgeprüft und komplettiert. — Vieles hat er neu hinzugefügt.

Was vor der Zeit Bonfiglis und Caporalis in der Peruginer Malerei vorging, ist eigentlich nicht sehr wichtig, und außerdem so unzusammenhängend, daß man kaum von einer Schule reden kann. Die eigentliche Schule Perugias fing mit den eben genannten Meistern an. Sie fanden schon in dem 1912 erschienenen Band ihren Platz, wie auch Fiorenzo de Lorenzo und vieles, was Pinturrichio und Perugino anbetrifft. Was Prof. Bombe jetzt über diese zwei letzten Maler bringt, sind Archivalia, welche er in seinem ersten Teil wegen Platzmangels nicht abdrucken konnte.

Viele der Perugino betreffenden Dokumente wurden aber schon 1923 durch Umberto Gnoli im »Appendice al Bolletino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria« veröffentlicht, und es ist mir unerklärlich, warum Bombe diese Arbeit nicht erwähnt. Denn in seiner Literaturangabe, in der alle Urkunden enthalten sind, fehlt diese 130 Seiten lange Schrift, die doch Hunderte von Dokumenten über Perugino bringt; aber auch Gnolis Pietro Perugino (Spoleto [1923]), in dem viele Urkunden kurz zusammengefaßt sind, scheint Prof. Bombe nicht zu kennen.

Sehr viele von den Daten, die die anderen in diesem Buche genannten Maler betreffen, kamen schon in Gnolis »Pittori e Miniatori nell'Umbria« (Spoleto, 1923) vor; dieses Werk wird von Prof. Bombe häufig zitiert.

Sein jetzt erschienener Band ist in zwei Abschnitte zerlegt: I. Maler aus Perugia. II. Auswärtige Maler in Perugia. Von den ersteren sind außer Perugino und Pinturrichio noch Giannicola di Paolo (Manni), Giovanni Battista Caporali, Bernardino di Mariotto, Siniboldi Ibi und Cocchi als ziemlich wichtige Künstler zu erwähnen, und die neuen Nachrichten über diese sind deshalb recht willkommen. Unter den nicht in Perugia einheimischen Künstlern gibt es außer Baroccio, Dono Doni und Lottanzio Pagani kaum Maler von Bedeutung. Es ist recht deutlich, daß die behandelte Periode der Peruginer Malerei im allgemeinen eine der Dekadenz ist: das zeigen auch die meisten der 23 abgebildeten Gemälde.

Prof. Bombe hat in diesem Band nur Urkunden gegeben und gar nicht auf eine Geschichte der Peruginer Malerei des 16. Jahrhunderts hingearbeitet, wie er das im vorigen Teil für die frühere Periode tat. Obschon hierdurch das Interesse an seiner Arbeit beschränkt wird, bleibt sie doch ein wichtiger und nützlicher Beitrag zur Erforschung der italienischen Malerei. Raimond van Marle

LUIGI SERRA: L'ARTE NELLE MARCHE bei Gualtiero Federici, Pesaro. 1929. — 366 Seiten, 575 Abb. Fol. Format. 50 RM.

Seit der großangelegten, aber leider nicht über die ersten Bände hinausgewachsenen Inventarpublikation des italienischen Kultusministeriums über die italienischen Kunstdenkmäler vom Jahre 1912 und 1913 ist bisher kein Versuch mehr unternommen worden, den reichen Bestand an Kunstwerken in Italien in ihrer regionalen Verteilung zu inventarisieren und mit einem zureichenden Abbildungsmaterial versehen der wissenschaftlichen Forschung zugänglich zu machen. Dieser Aufgabe hat sich der seit längerer Zeit um die Erschließung der Kunst in den Marken so verdiente Superintendent Luigi Serra mit Beschränkung auf die seinem Amtsbereich zugeteilten Provinzen gewidmet. Das Unternehmen war um so schwieriger, als gerade diese Gebiete Italiens, wohl infolge ihrer wenig günstigen Lage abseits von den großen Heeresstraßen bisher von der kunstgeschichtlichen Forschung sehr zu Unrecht vernachlässigt waren. Eine 1834 erschienene Arbeit von Amico Ricci mit der

unvermeidlichen Enge des damals geltenden, vorwiegend historisch orientierten Standpunktes war für weite Strecken der Arbeit das einzige, was an brauchbaren Vorarbeiten vorlag. Somit galt es, die Materie völlig neu zu sichten, zu gliedern und zu ordnen. Den Ausgangspunkt der Darstellung bildet die Spätantike, die über die Marken ein ziemlich dichtes Netz beachtenswerter Kunstwerke auf dem Gebiete der Relief- und Sarkophagplastik, des Fußbodenmosaiks usw. ausgestreut hat. Sie wird zur Grundlage für die sehr zögernd und verhältnismäßig spät einsetzende Entwicklung des frühen Mittelalters, die dann plötzlich schon vor der Jahrtausendwende in der Architektur eine Reihe bedeutsamer, so gut wie unbekannter Bauwerke hervorbringt. Hier sind es Denkmäler, wie die Pieve von S. Leo und die ein Jahrhundert später entstandene reich gegliederte Kirche von S. Maria di Portonuovo bei Ancona, in denen sich trotz der Abhängigkeit von dem für ganz Europa geltenden streng romanischen Kirchentypus ein durchaus selbständiges Form- und Raumgefühl äußert. Nicht weniger wichtig und wertvoll für die Fachwissenschaft ist die zum erstenmal unternommene annähernd lückenlose Zusammenstellung der ungeahnt zahlreichen Stücke und vorwiegend aus Kirchen stammenden Überreste der romanischen und gotischen Skulptur, die zunächst von toskanischen, dann von venetianischen Anregungen lebend, gegen Ende des 14. Jahrhunderts soweit zu selbständigem Leben erstarkt, daß sie in der Portalplastik der kirchlichen Bauten von Pesaro und Fano eine regionale Blüte von freilich nur sehr kurzer Dauer hervorbringen kann. In der Malerei liegen um dieselbe Zeit die beiden Einflußsphären von Rimini im Norden und des kleinen Kunstzentrums von Fabriano im Südwesten im Kampfe um die Vorherrschaft, ohne daß es einer dieser beiden Richtungen gelänge, eine absolute Geltung in dem Gebiete der Marken zu gewinnen. Die schönen Fresken der Baronzio-Werkstatt in Tolentino und die wohl von Allegretto Nuzi abhängigen Wandmalereien der Kirche von S. Croce in Sassoferrato sind der unmittelbare Gewinn im Wechselspiel dieser regionalen Kunst. Das Werk, das jedem Freund italienischer Kunst ein unentbehrliches Hilfsmittel bedeutet, zeichnet sich durch seine ruhige und sachliche Behandlung des Stoffes und ein sicheres Urteil in Fragen der Kritik aus. Sympathisch berührt, daß sich der Autor streng an das gegenständlich Gegebene hält und sich im ästhetischen Werturteil einer erfreulichen Zurückhaltung befleißigt. In den häufig dornenvollen Fragen der Chronologie ist er mit sicherem Instinkt den einzig gangbaren Weg eines vorurteilslosen Vergleiches mit den datierten Kunstwerken gleicher Richtung und Herkunft geschritten, ohne in fraglichen Fällen sich des Eingeständnisses des non liquet zu enthalten. Es bleibt zu wünschen, daß das Werk mit den zwei weiteren geplanten Bänden, die der Kunst der Renaissance und des Barock gewidmet sein sollen, das wertvolle Unternehmen zu einem glücklichen Abschluß bringt.

Bodmer

ALFRED ROHDE: KÖNIGSBERG PR. Stätten der Kultur Bd. 37. 126 Seiten mit 101 Abbildungen. Verlag Klinkhardt & Biermann, Berlin und Leipzig, 1929.

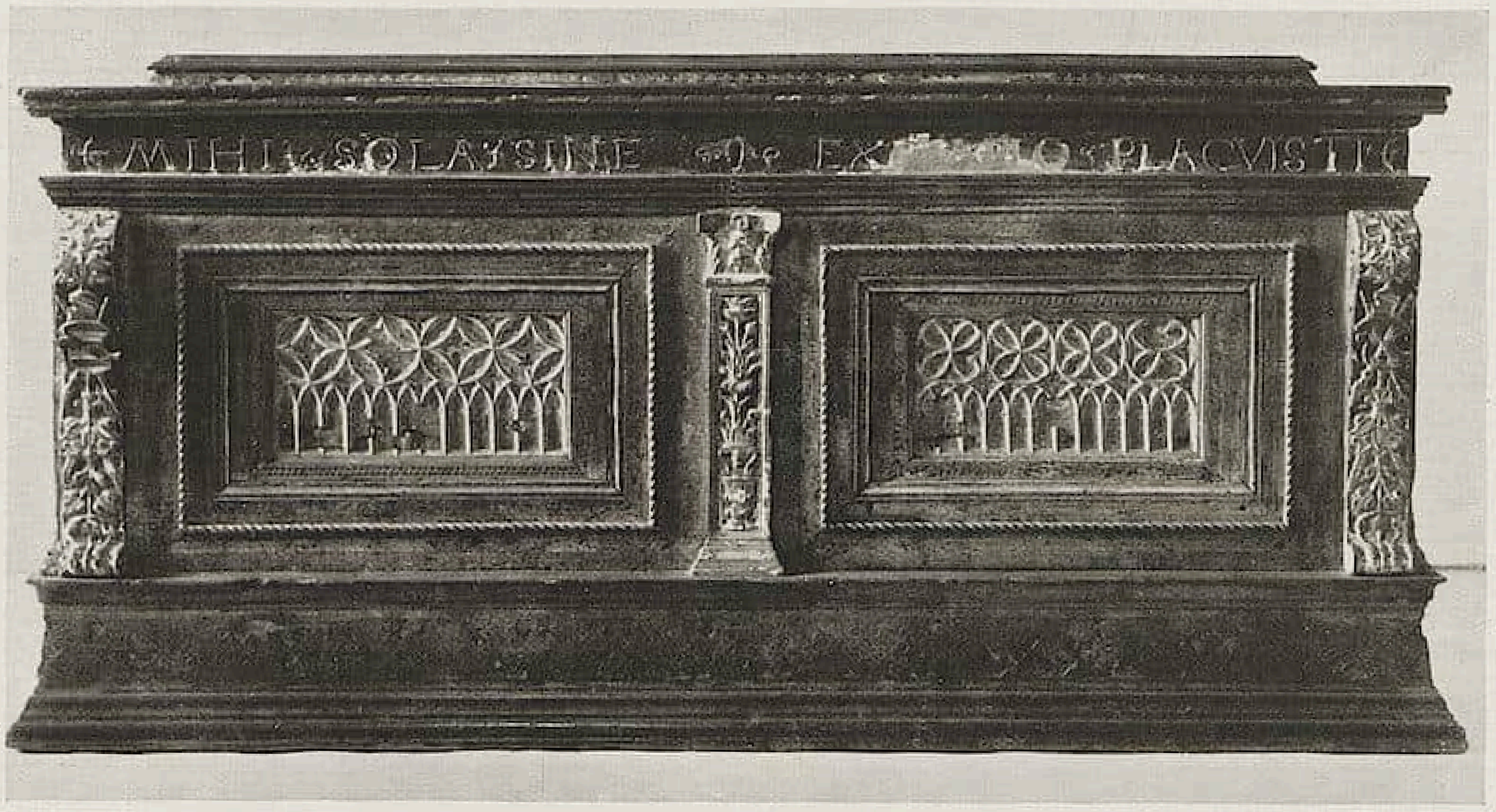
Die kunstgeschichtliche Literatur über den deutschen Osten, vor allem den ehemaligen Deutschordensstaat, ist so spärlich, die Einzeluntersuchungen auf diesem Gebiete liegen nur so sporadisch vor, daß der Versuch einer zusammenfassenden Kunstgeschichte im kleinen, wie sie der Königsberger Museumsdirektor Erwin Rohde in dem neuesten, mit ausgezeichnetem, meist unpubliziertem Abbildungsmaterial ausgestatteten Bande der Serie »Stätten der Kultur« für die alte Hauptstadt Königsberg gibt, für weiteste Kreise eine Neuentdeckung bedeutet. Die kulturelle Fruchtbarkeit dieses Gebietes, die Kontinuität der künstlerischen Entwicklung vom frühen 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart, die nur im 19. Jahrhundert unterbunden wurde, wird auf Grund genauester Quellenkenntnis und eingehender Voruntersuchungen aufgezeigt, die Höhepunkte aktiver Kunstpolitik während der Ordensherrschaft und vor allem unter der Regierung des Herzogs Albrecht I. ergeben das überraschende Bild einer zwar durchaus bodenständigen, jedoch entwicklungsmäßig vollkommen in der Modernität des europäisch-zeitgemäßen Schaffens stehenden Kunst. Dies gilt insbesondere vom Königsberger Kunstgewerbe und hier wieder für die Edelschmiedekunst, deren Bedeutung im 16. und 17. Jahrhundert der Verfasser stark in den Vordergrund rückt und deren wissenschaftliche Erforschung er durch den Nachweis einzelner Meister und ihres Oeuvres vielfach fördert. Die Frage jedoch, ob derartige Erscheinungen genügen, das vom Verfasser so bewußt als Entwicklungsfaktor betonte »Hanseatische« in der Geschichte der Stadt zu belegen, bedarf wohl noch eingehenderer geistesgeschichtlicher Untersuchungen.

Deusch

FRIEDRICH CHRISTIANSEN: SPANIEN IN BILDERN. 166 Bilder in Kupfertiefdruck. Verlag Scherl, Berlin. Ganzleinen 12 RM.

Es ist dem Photographen gelungen, auf sehr lebendige Weise das Wesentliche dieses Landes festzuhalten und uns vor Augen zu führen. Bewundernswert das Verständnis, mit dem er zu Werke ging, die mancherlei und sich oft sehr widersprechenden Ausdrucksformen geographischer, kultureller und volklicher Art zu erfassen und ein geschlossenes Bild aus tausend Einzelheiten zu formen. Die Ausstattung des Bandes mit den schönen Tafeln und den viersprachigen Unterschriften ist vorzüglich.

Kl.



Mittelitalien, um 1460 — Brauttruhe der Isotta da Rimini

Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor, erster Teil, in Wien, am 11.—13. Juni

SAMMLER UND MARKT

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT

Gemäß einer Schätzung seitens der »American Art Dealers' Association« sollen 250 Millionen Dollar während des Jahres 1929 für Kunstwerke in Amerika ausgegeben worden sein. Soviel darf man wenigstens aus den allen Kunsthändlern übersandten und von ihnen beantworteten Fragebogen entnehmen plus den in der Presse angezeigten größeren Erwerbungen, deren Preise allerdings cum grano salis akzeptiert werden müssen. Etwa ein Drittel dieser recht respektablen Summe fällt, wie die Association angibt, auf »alte Meister«, die fast ausschließlich in New York, Chicago und Boston gekauft wurden. Die anderen zwei Drittel sollen für den Ankauf moderner Werke, einheimischer wie ausländischer, ausgegeben worden sein, darunter etwa 25 Millionen für Schwarzweißkunst. Der Bericht behauptet dann, daß der schlimme Banksturz im Spätherbst das Kunstgeschäft nur während zweier Monate geschädigt habe. Die Tatsache aber bleibt bestehen, daß die erhoffte Besserung während dieses Frühjahrs nicht eingetroffen ist und der hiesige Kunsthandel immer noch zu leiden hat. Eine allmähliche Wendung zum Besseren läßt sich erst von nächstem Herbst ab erwarten.

Das besagt natürlich nicht, daß hier ein völliger Stillstand eingetreten ist. Wichtige Verkäufe und auch ausgedehnte Käufe seitens der Händler werden bekannt gegeben oder sickern durch. Sie können aber die Gesamtlage nicht entscheidend beeinflussen.

Von solchen Verkäufen seien hier nur kurz erwähnt: Rubens »Bildnis des Fünften Herzogs von Mantua«, ein Werk hoher Qualität, durch die Newhouse Galleries an einen Sammler in Los Angeles; Rembrandts »Frau mit Fächer« an eine Chicagoer Sammlerin durch Scott & Fowles; ein Gemälde Joos van Cleves, die Heilige Familie darstellend, an Colonel Friedsam durch die Kleinberger Galleries; Correggios »Madonna mit Jesusknaben und dem Heiligen Johannes« an einen bedeutenden New Yorker Sammler durch die van Diemen Galleries; ein Männerporträt von Raffael durch die Firma E. & A. Silberman-New York an einen Sammler in Chicago, der das Bild dem Art Institute seiner Stadt zur Ausstellung überlassen hat; fünf Wandteppiche an den Sammler John N. Willys, jetzigen amerikanischen Botschafter in Polen, durch die Firma Felix Gouléd, davon drei burgundische aus der gotischen Periode, die Geschichte der Königin Isabella von Castilien darstellend und wahrscheinlich im Auftrage König Ferdinands von Aragonien angefertigt; ein späterer burgundischer Teppich bereits mit Renaissanceeinflüssen, und ein Gobelin mit Wappen nach einem Entwurf des Le Brun; sowie ein spanisches, aus drei Paneelen bestehendes Altargehänge aus dem Kloster Santo Domingo el Real in Toledo; und eine Elfenbeinplaquette englischer Herkunft aus dem 12. Jahrhundert mit der Darstellung der Kreuzabnahme, von A. Goldschmidt in seinem Werk »Elfenbeinskulpturen der romanischen Zeit« veröffentlicht, an die J. Pierpont Morgan Library durch die Stora Art Galleries.

Nachdem die Versteigerung der alten Gemälde aus der schnell zusammengebrachten Sammlung des Roerich-Museums, die bei näherer Besichtigung

zum Teil viel zu optimistische Namen trugen, eine ziemliche Enttäuschung gebracht und auch die der Bestände der E. Canessa-Sammlung nicht eigentlich den erhofften Erfolg gebracht hatte, gab es wenigstens einen großen Tag in dieser recht sterilen Auktionssaison. Das war der Versteigerungstag der Gemälde aus dem Nachlaß der Mrs. Havemeyer. Diese große Kunstfreundin hat zwar den größten Teil ihrer Bilderschätze dem Metropolitan Museum hinterlassen. Es blieben aber noch genug der wichtigen und qualitätsreichen Werke übrig, um eine Auktionssensation zu ermöglichen. Allerdings waren manchen Bildern Namen gegeben worden, die sie nicht verdienten, und es wurden auch z. B. für die Courbets hier nicht die Preise erzielt, die ihrer Qualität entsprochen hätten. Courbet bleibt eben hierzulande ein nicht vollgeschätzter Maler. Er ist für hier wohl zu schwer und ernst, zu »männlich«. Sensation aber war der Preis von 26 000 Dollar für ein allerdings herrliches Mädchenbildnis von J. L. David, das von dem bekannten Sammler Mr. Chester Dale erworben wurde. Ein paar kleinere Bilderverkäufe in den nächsten Wochen werden diese wenig erfreuliche Saison beenden. F.

DIE MÖBEL DER SAMMLUNG FIGDOR

Die Möbel der berühmten Sammlung werden auf der Wiener Versteigerung (11. bis 13. Juni) nicht weniger umstritten sein als die Textilien. Auch sie führen das Eigentümliche dieser Kollektion vor Augen, die nicht nur beliebige Beispiele von Möbeltypen und -formen enthält, sondern auch außerordentliche Stücke, an denen keine Geschichte der Möbelkunst vorübergehen kann. Ferner gibt die Verbindung mit der Volkskunst den Möbeln Zusammenhänge, wie sie wohl kaum anderwärts eindeutiger zu verfolgen sind.

Der Katalog verzeichnet die Möbel in fünf Abteilungen. Sie lassen deutlich eine Vorliebe für mittelalterliche Formen erkennen. Die erste Abteilung enthält die Möbel der Gotik aus Deutschland, den Alpenländern und Flandern. Das früheste Stück ist eine eisenbeschlagene Truhe aus Eichenholz (um 1300), die aus dem Elsaß stammen dürfte. Mehr als ein Jahrhundert später ist ein Sakristeischrank entstanden, der in der Mitte eine Flügeltür mit eisernen Rankenbändern, an den Seiten geschnitzte gotische Blattranken enthält. Das aus der Nähe von Lindau kommende Stück trägt das Datum 1475. Es leitet die Reihe der Schränke und Truhen aus Süddeutschland und Tirol ein, die durchweg mit reicher Schnitzerei versehen sind. So zeigt eine tiroler Truhe des 15. Jahrhunderts geschnitztes Maßwerk, ein tiroler Schrank um 1500 gotische Ranken mit Vögeln in Flachschnitt, eine südtiroler Truhe drei Reihen von profilierten Kassetten, die von Flachschnittranken umgeben sind, eine Salzburger Truhe Rosetten, Rankenwerk und eingeschnittene Verzierungen, Truhenbänke Flachschnittverzierungen. Nicht weniger groß ist die Vielfalt der Formen bei den Tischen, unter denen sich ein reich intarsierter Tisch aus dem Rathaus in Amberg (Oberpfalz) befindet. Ein in der Konstruktion verwandter Tisch ist auf dem Stiche Dürers mit dem heiligen Hieronymus im Gehäus (B. 60) dargestellt. An Zahl überwiegen die Sitzmöbel, die aus der Antike herrührende Stuhlformen bevorzugen. Den Scherenstühlen schließt sich eine lange Reihe von Faltstühlen mit und ohne Lehnen an. Überaus seltene Stuhlformen sind der Faltlehnstuhl aus Eppau (Tirol, um 1510) auf seitlich gekreuzten halbkreisförmigen Beinen, die mit gedrehten Querhölzern verbunden sind; der reich geschnitzte Lehnstuhl des 15. Jahrhunderts aus Aosta, dessen auf drei pfostenartigen Stützen aufgebaute Form der Spätantike entlehnt und im Mittelalter auf romanischen und gotischen Miniaturen zu finden ist; der norwegische Kirchenstuhl des 16. Jahrhunderts, der romanische Formen und Schnitzereien über das Mittelalter hinaus konserviert hat. Von den flandrischen Möbeln sei wenigstens ein Schrank mit Faltwerkfüllungen erwähnt. Den Übergang zur französischen Möbelkunst bildet ein reich geschnitztes Meßpult flandrischer oder französischer Provenienz. Weiter sind bemerkenswert ein Konvexspiegel (Ende 15. Jahrhundert) mit bemaltem Holzrahmen und baldachinartiger Bekrönung, einige Ausziehtische des 16. Jahrhunderts, eine Wiege mit Untergestell, einige reich geschnitzte und reich intarsierte Schränke. Wieder aber lenken die Sitzmöbel die Aufmerksamkeit auf sich. Wir nennen nur den Thronstuhl (15. Jahrhundert) mit hoher Lehne, auf dessen Mittelfeld die Darstellung eines Gartens mit einem Weinstock, auf dem Vögel an Beeren picken, geschnitzt ist und einen zweiten (Mitte des 16. Jahrhunderts) mit reicher Intarsiaverzierung. Von ungewöhnlicher Qualität ist auch die Kollektion der italienischen Möbel. Wohl das berühmteste Stück ist der sogenannte Strozzi-Schemel, der mit Streifen geometrischer Intarsia und Medaillons mit dem Wappen der Strozzi in Reliefschnitzerei geschmückt ist. Alter Tradition nach soll der Sessel von Benedetto da Majano entworfen sein. Seine Form geht auf den alten Typus des Dreibeinschemels zurück. Seltene Stuhlformen geben auch die beiden aus Oberitalien stammenden Faltlehnstühle, die hauptsächlich durch geometrische Ornamente in Flachschnitzerei verziert sind. Nicht weniger bedeutend ist eine Flügeltür, die mit Intarsia in verschiedenfarbigen Hölzern reich dekoriert ist, aus dem Palaste des Herzogs Federigo da Montefelte zu Gubbio. Eine Sonderstellung nehmen in der italienischen Möbelkunst die Truhen ein, die dem Schmuckbedürfnis besondere Möglichkeiten boten. Besonders schöne Beispiele sind die florentinische Reisetruhe mit dem Wappen der Medici in Malerei, die oberitalienische Truhe mit der Darstellung der Verkündigung in Flachschnitt, die Tischtruhe

der Isotta da Rimini mit polychromierter und teilvergoldeter Holzschnitzerei. Unter den spanischen Möbeln verdienen das Lesepult mit den geschnitzten Wappen von Castilien-Leon und der Guzman und ein Faltstuhl aus wuchtigen Vierkanthölzern mit Certosinamosaik Beachtung, unter den fast ausschließlich deutschen Möbeln des 16. bis 18. Jahrhunderts die kirchlichen Faldistorien aus Steiermark und Mähren und die einfacheren Arbeiten aus Danzig und Tirol, die die Entwicklung zum Feldstuhl bereits anzeigen. S.

KÖLN

Am 3. Juni versteigert Lempertz eine beachtenswerte Gemäldesammlung aus süddeutschem Adelsbesitz, in der Hauptsache frühe Italiener, Deutsche und Altniederländer des 16. Jahrhunderts und eine große Reihe Niederländer des 17. Jahrhunderts.

Aus dem Trecento finden sich zwei große Apostelltafeln von Siena, zwei oberitalienische Madonnenbilder, aus dem Ende des Quattrocento eine heilige Familie von Palmezzano und ein weibliches Bildnis von Lorenzo Costa. Das wichtigste Werk der italienischen Malerei gehört dem Cinquecento an und ist ein monumentales Damenbildnis von Agnolo Bronzino.

Unter den altniederländischen und altdeutschen Bildern nennen wir Werke von Nicolas Neufchatel, Herri met de Bles, Wolfgang Huber, Sebastian Scheel, Meister von Meßkirch, einen Augsburger Altarflügel mit Stifterinnen, zwei kleine Heiligen- bzw. Prophetendarstellungen, die wohl der Kölnischen Schule vom Anfang des 16. Jahrhunderts angehören.

Den breitesten Raum in der Sammlung nehmen die Niederländer des 17. Jahrhunderts ein. Hier finden sich farbenrauschende Stilleben von Jan Fyt, J. D. de Heem, Peter Gysels, Jurian van Streek, David Teniers d. J., Abraham van Beijeren, Landschaften von E. van der Poel, Joris van der Hagen, Jan Wynants, Jan van Goyen, J. S. Ruisdael, J. van Ostade, J. A. Berckheyde, Figurenbilder von Cornelius Dusart, Barend Graat, Willem Mieris, Jan Steen.

Auch unter den Bildnissen dominieren die Niederländer. Wir nennen Werke von: Thomas de Keyser, Nicolas Maes, Jacobus Levecq, J. C. Verspronck, Qurin, Brekelenkam, Aert Pietersz. Von sonstigen Porträts seien ein Herrenbildnis von Fragonard und ein Damenbildnis von Lawrence angemerkt. K.

MÜNCHEN

Am 28. Mai gelangen bei Hugo Helbing die Sammlung Thomas Knorr, München, sowie Gemälde aus adeligem und aus anderem Besitze zur Versteigerung. Ein Stück Münchner Kunstgeschichte, die die Blüte des künstlerischen und gesellschaftlichen Lebens Münchens in sich barg, in der Gabriel Seidl, F. v. Lenbach, Rud. v. Seitz und Fritz v. Ostini dem Sammler und Bauherrn beratend zur Seite standen und so auch manchen jungen befähigten Künstler zu Worte kommen ließen, zieht an uns vorüber. Das Ausland fand bei Erwerbungen ganz besondere Berücksichtigung. Die internationalen Ausstellungen im Glaspalast boten ja des Guten genug. Von Ausländern seien genannt: G. Courbet, Louis David, E. Delacroix, N. Diaz, Th. Gericault, Jean Toorop. Die einheimische Kunst nennt Namen, wie Rud. v. Alt, Jul. und Wilhelm Diez, A. Feuerbach, Th. Th. Heine, Alb. v. Keller, A. v. Kowalski, W. Leistikow, F. v. Lenbach, M. Liebermann, A. Lier, G. v. Max, E. Schleich d. Ä.,

Frankreich, 15. Jahrh. Thronstuhl
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor, erster Teil in Wien, am 11.—13. Juni

C. Spitzweg, W. Trübner, J. G. Waldmüller, H. v. Zügel. K.

WIEN

Vom 2. bis 4. Juni findet im Dorotheum eine wichtige Versteigerung von Gemälden und Kupferstichen statt. Unter den Gemälden sind bemerkenswert Werke von einem Amsterdamer Meister um 1525, von Belotto, Berchem, Floris, Moleyn u. a. Unter den Stichen hervorzuheben sind Blätter von Dürer, Leyden, Rembrandt, Ostade, Ridinger usw., Farbdrucke von Descourtis nach Challe, Gillbanks »Tageszeitenfolge« nach Wheatley u. a. m. Anschließend daran folgt die Versteigerung einer Glässersammlung und die der Jagd- und Kriegswaffen aus dem Nachlaß des Grafen Széchenyi. K.

★

ALTE GRAPHIK BEI BOERNER

Das Ergebnis der Auktionen in Leipzig ermöglichte eine Kontrolle des graphischen Kunstmarkts, wie sie seit langem nicht stattgefunden hatte. Da diesmal der internationale Handel, der die alte Handzeichnung pflegt, zu den gewohnten Interessenten der alten Graphik und der Graphik des 18. Jahrhunderts hinzukam (— so sahen wir Herrn Agnew, einen Vertreter der Savile Gallery, Herrn Bukowski aus Stockholm, die Herren M. und P. Jonas, G. Lévy und Bacri zum erstenmal auf einer Boerner-Versteigerung —), sind die vor diesem Forum erzielten Preise von besonderer Bedeutung und dürften vielfach auf längere Dauer maßgebend bleiben.

Der Qualität und dem Reichtum des ausgebotenen Materials entsprach der imposante Gesamterlös von etwa 1,3 Millionen Mark, wobei der auf der Boerner-Graupe-Auktion vom 12. Mai erzielte Umsatz noch nicht einmal eingerechnet ist.

Die alten Stiche.

Neue Gesichtspunkte ergaben sich kaum. Die ersten Qualitäten steigen kontinuierlich. Die Seltenheit spielt zumal bei den primitiven Meistern eine wesentliche Rolle: interessierten doch z. B. die häufiger vorkommenden Stiche aus Schongauers Passionsfolge weniger als gewisse Raritäten z. B. von Meckenem! Bei Dürer ging die vorsichtig taxierte Mittelqualität noch ausgezeichnet und verkaufte sich fast restlos. Bei Rembrandt entsprach der Preis für das Hundertguldenblatt durchaus den Erwartungen; die mittleren Qualitäten gingen weit schwieriger als bei Dürer; die kleinen Werte dagegen erwiesen sich bei niedrigen Ausrufspreisen als gut verkäuflich. Bei den Spezialitäten, z. B. den deutschen und niederländischen Kleinmeistern, den Ornamentstichen, den Porträtstichen, bestimmte bald die Seltenheit, bald die mehr oder weniger hervorragende Druckqualität den Preis. Es ist im Rahmen des zur Verfügung stehenden Raums unmöglich ins Detail zu gehen. Meistens dürfte die Relation zwischen Schätzungspreis und Zuschlag die Stimmung und den Gang der Auktion bei den verschiedenen Serien genügend charakterisieren.

Das 18. Jahrhundert.

Bei den Farbendrucken des »Nachtrags« gab es einige Sensationen und mindestens einen Rekordpreis für Debucourt. Von den Farbdrucken des Hauptkatalogs erreichte bei entsprechend exzeptioneller Qualität ein großes Bartolozzi-Blatt (Nr. 1429) mehr als das Doppelte der Taxe. Auch die anderen farbigen englischen Stiche gingen wiederholt über die Schätzungen hinaus, während die schwarzen Mezzotints (trotz zum Teil hervorragender Erhaltung) nur wenig Nachfrage erwecken konnten. Die beiden Raritäten Lasinios (Nr. 1548/49), die früher einmal Aufsehen erregt hätten, wurden vergeblich ausgeboten. Die schwarzen französischen Stiche waren in überdurchschnittlichen Qualitäten recht gesucht; seltene Zustandsdrucke kamen aber kaum vor.

Die Auktion Ehlers-Gaa.

Die Preise für die in Heft 7 des Cicerone farbig abgebildete Gouache des N. Lavreince, die gegen das Gebot von Herrn Bukowski nach Paris ging, und für das in Heft 8 des Cicerone auf S. IX reproduzierte Moreau-Blatt sind in ihrer Art ebenso überraschend hoch gewesen wie die Bewertung des Gozzoli-Skizzenblattes. Letzteres hatte auf der Auktion Durazzo noch keine hundert Gulden gekostet; unwillkürlich fragt man sich, was solche Quattrocentozeichnungen nach weiteren sechzig Jahren gelten werden ...

Daß sich der deutsche Interessent zurückhaltender zeigte als bei der Otto-Sammlung vor einem halben Jahre, nimmt bei der Ungunst der Zeiten nicht wunder. Aber auch der internationale Handel ließ manches gute Stück aus, das nur mäßig hoch ausgerufen wurde. Von kleineren Werten waren die Blätter der Berliner Künstler ähnlich begehrt wie die der neueren Schweizer Meister. Das Berliner Kabinett erwarb eine Zeichnung des Pieter Coecke zu einem im Kaiser-Friedrich-Museum befindlichen Gemälde. E. T.

BERLIN

Am 12. Mai wurden durch Paul Graupe-Berlin und C. G. Boerner-Leipzig hochwertige Handzeichnungen versteigert.

Mit Überbietungen der Taxen setzte die Versteigerung ein. Die beiden Zeichnungen von Aldegrever erwarb Colnaghi für zusammen 7200 RM.; den großen doppelseitigen Scheibenriß erhielt Savile mit 5700 RM. zugeschlagen; das Kupferstichkabinett Berlin konnte sich eine anonyme Nürnberger Zeichnung des 16. Jahrhunderts für 3800 RM. sichern, das Germanische Museum die reizvolle Landschaftsskizze von 1522 im Dürer-Stil für

4500 RM., während die etwas frühere deutsche Landschaft für 6400 RM. an einen Hamburger Privatsammler ging. Die beiden Zeichnungen von Jörg Breu erwarben Colnaghi und Beets für 2600 und 2500 RM. Die prachtvolle Zeichnung von Breughel »Fortitudo« konnte Lugt erst für 16 200 RM. erwerben, während Beets die kleinere Breughel-Zeichnung schon für 3200 RM. bekam. Dieser erwarb auch die Cranach-Landschaft für 5600 RM. Die Zeichnung von Aelbert Cuyp wurde von Colnaghi mit 6800 RM. bezahlt. Gegen Basel blieb das Berliner Kabinett für den Niklas Manuel Deutsch mit 8200 RM. Sieger. Hoch war die Bewertung für Lambert Doomer, den Lugt mit 4200 RM. erwarb. Der Berliner Kunsthändler Nebehay zahlte für den van Eyck 10 000 RM. und die Savile Gallery zahlte 25 000 RM. für die berühmte Porträtzeichnung von Ghirlandajo. Ebenfalls nach London zu Colnaghi und Savile gingen die Zeichnungen von Goltzius mit 6000 RM. und Goya mit 8200 RM. Das Selbstporträt von Urs Graf, das ein Frankfurter Sammler erwarb, brachte 16 500 RM. Ferner seien noch folgende Preise genannt: Hans Holbein d. Ä., Kopf eines Mönches, 14 000 RM.; Wolfgang Huber, Apokalyptische Szene, 5600 RM., Reiterdarstellung 4000 RM.; das Doppelblatt von Philippino Lippi, für das Colnaghi 22 000 RM. bot, und die Raffael-Zeichnung, die die gleiche Londoner Firma mit 31 000 RM. erwarb. Eine Zeichnung des Meisters des Katharinenrades brachte 10 000 RM.; die Darstellung eines stehenden Bischofs von Pinturicchio 8000 RM., eine kleine Studie von Schäufelein 3800 RM. und die große Studie von Rembrandt 7000 RM.

Auch der zweite Teil der Versteigerung einer Wiener Sammlung (Buchminiaturen, Gemälde, Plastiken, Kunstgewerbe), die Paul Graupe zusammen mit Hermann Ball ausbot, brachte ein außerordentlich günstiges Resultat. Von den Buchminiaturen, die zuerst ausgeboten wurden, brachte den höchsten Preis von 10 000 RM. das Miniaturgemälde des Ferraresen Cosimo Tura; zwei Passionsdarstellungen aus dem 12. Jahrhundert des sächsischen Kunstkreises 4500 RM. Die übrigen Stücke wurden durchschnittlich mit 1000 bis 2000 RM. bewertet. Von den Gemälden erwarben die Wiener Kunsthistorischen Sammlungen den Aelbert Bouts für 17 000 RM. und das Jüngste Gericht vom Kölner Meister des Marienlebens für 38 000 RM. Das Triptychon eines Antwerpener Manieristen um 1520 brachte 9200 RM. Die miniaturhaft kleine Hafenlandschaft von Guardi brachte 3300 RM. und das Heiligenbild von Hans Springinklee 8200 RM. Auch bei der Plastik gab es hohe Preise; so 5400 RM. für das nordfranzösische Kruzifix aus dem 12. Jahrhundert, das Paul Cassirer erwarb; 7400 RM. für die österreichische Madonna um 1380, die das Danziger Museum kaufte; Heilbronner erwarb für das Bayerische Nationalmuseum eine Terra-

Mariä Verkündigung Glasscheibe
Deutsch, um 1430
Versteigerung der Sammlung Thomas Knorr durch Hugo Helbing, München, am 28. Mai

kotta-Maria von dem mittelrheinischen Meister der Lorcher Kreuztragung für 8400 RM. G.

LONDONER VERSTEIGERUNGEN

Auf der Versteigerung der Bilder des Lord Carrington und Earl Winterton bei Christie's am 9. Mai wurden keine Überraschungspreise erzielt. Verwunderlich war es zwar, daß ein Pariser Händler für das qualitativ nicht überzeugende »Blinde Kuh«-Bildchen, Boucher signiert und 1761 datiert, 600 Guineas zahlte und William & Fox für das etwas helle und trockene Gruppenbild von den Brüdern Le Nain 780 Guineas gaben. Sonst aber waren die Preise dem Wert und der Herkunft der Bilder durchaus angemessen. Das große Winterbild Isaac van Ostades ging für 2000 Guineas an Goudstikker, der auch die weite Flachlandschaft mit Kuhherde von van Goyen für 1250 Guineas erwarb. Eine Flußlandschaft mit Kühen, wohl von Salomon Jakob Ruisdael stammend, wurde Duits für 820 Guineas zugeschlagen. Für 280 Guineas ersteigerte Vitale Bloch ein kleines, unter dem Namen Dürer gehendes, in Wirklichkeit frühfranzösisches vornehmes Reiterporträt. Englische Bilder waren nicht teuer, ein Herrenporträt von Sir Joshua Reynolds erreichte 1050 Guineas, ein Mann G. Romneys 1200 Guineas (F. Sabin). Ein prachtvolles Küstenbild Claude Lorrains mit mythologischer Staffage ging billig, für 1250 Guineas, an Duits.

Bei Sotheby's wurden am 30. April ethnologische Gegenstände, vom künstlerischen und nicht allein völkerkundlichen Interesse zusammengebracht, versteigert. Zu den seltenen Stücken bester Qualität gehörte eine große Maske aus dem Gebiet des Cross-Flusses, aus Holz, mit Affenhaut überspannt, die mit 40 L. bezahlt wurde. Im folgenden seien noch einige interessante Preise erwähnt: 55 L. für einen großen, nicht sonderlich fein ausgeführten Häuptlingsstuhl mit perlenüberzogenen Figuren (Kamerun), 40 L. für eine besonders große Tanzmaske (Kamerun), 25 L. für einen Ceremonialstab mit guter figürlicher Schnitzerei (Belgisch-Kongo), 40 L. für eine vollständige Tanzmaske der Südsee (Neu-Caledonien) und für einen mit Ornamenten bemalten Totenschädel (Neu-Guinea), 17 L. für eine geschnitzte, mit Eidechsentieren als Griffen versehene große Holztrommel (Neu-Guinea). h. r.

KÖLN

Der bekannte Kunsthistoriker und ehemalige Kölner Museumsdirektor Dr. H. F. Secker hat sich jetzt ganz dem Kunsthandel zugewandt und in Köln ein Büro eröffnet. Hauptinteressengebiete sind Werke alter Meister und der Impressionisten. K.

KÖNIGSBERG

Die Kunstsammlungen der Stadt eröffneten Ende April einen Lovis-Corinth-Gedächtnissaal mit 15 Bildern des Meisters. Die Zeit von 1879—1916 ist mit guten Werken vertreten, aus der Spätzeit fehlen leider entsprechende Beispiele von Corinths Schaffen vollständig. Es wird das Bestreben des Direktors der Kunstsammlungen, Rohde, bleiben, diese Lücken auszufüllen. Immerhin gibt der Gedächtnissaal einen guten Eindruck von Corinths Kunst. Folgende Werke sind vorhanden: Aweyder Park (1879); Die Jüdin (1890); Weiblicher Akt (1890); Bildnis Frau Simon (1901); Steindammer Tor von Königsberg (1904); Die Gattin des Künstlers im Garten (1904); Stier im Stall (1908); Weiblicher Akt mit Nelke (1908); Gott Bacchus (1909); Die Umarmung (1910); Schweinegarten (1913); Tänzerin mit Tamburin (1913); Ausgeschlachtetes Schwein (1914); Venus und Amor mit Spiegel (1916) und Ehepaar Keitel, Königsberg (1916). K.

CHINA-KUNSTHANDEL

Es dürfte interessieren, welche Erfahrungen man im Auslande, besonders in London und Paris, auf dem Gebiete Orientalischer Kunst gemacht hat.

Im allgemeinen ist die Stimmung unter den großen China-Kunsthändlern sehr pessimistisch, vor allem diejenigen, welche China für ihre Einkäufe regelmäßig selbst besuchen, sind der Meinung, daß über kurz oder lang in China selbst kaum noch etwas an guter alter Kunst aufzutreiben sein wird und wenn, dann nur zu ganz ungeheuern Preisen.

Es wird hier so gehen wie damals in Japan: alle gute Kunst ist nach und nach von Europa und Amerika gekauft worden, und im Lande selbst ist nichts mehr zu haben, so daß der Handel in seiner Kunst stirbt.

Bei dem chinesischen Porzellan ist dieser Zustand schon längst eingetreten, und nun droht er bei den Sung-Glasuren, hauptsächlich für Chun Yao und Yin Ching.

Diese, die gesuchtesten aller alten Glasuren, haben nun einen ungeheuren Wert bekommen, und Amerika scheut sich nicht, die besten Stücke zu ungekannt hohen Preisen zu kaufen.

Man kann den Eigentümern guter alter Sung-Glasuren nur raten, diese zu behalten, denn es ist ein sicherer Besitz in diesen unsichern Zeiten. K.

Han-Keramik
Versteigerung bei Hugo Helbing, Frankfurt a. M., am 27. und 28. Mai

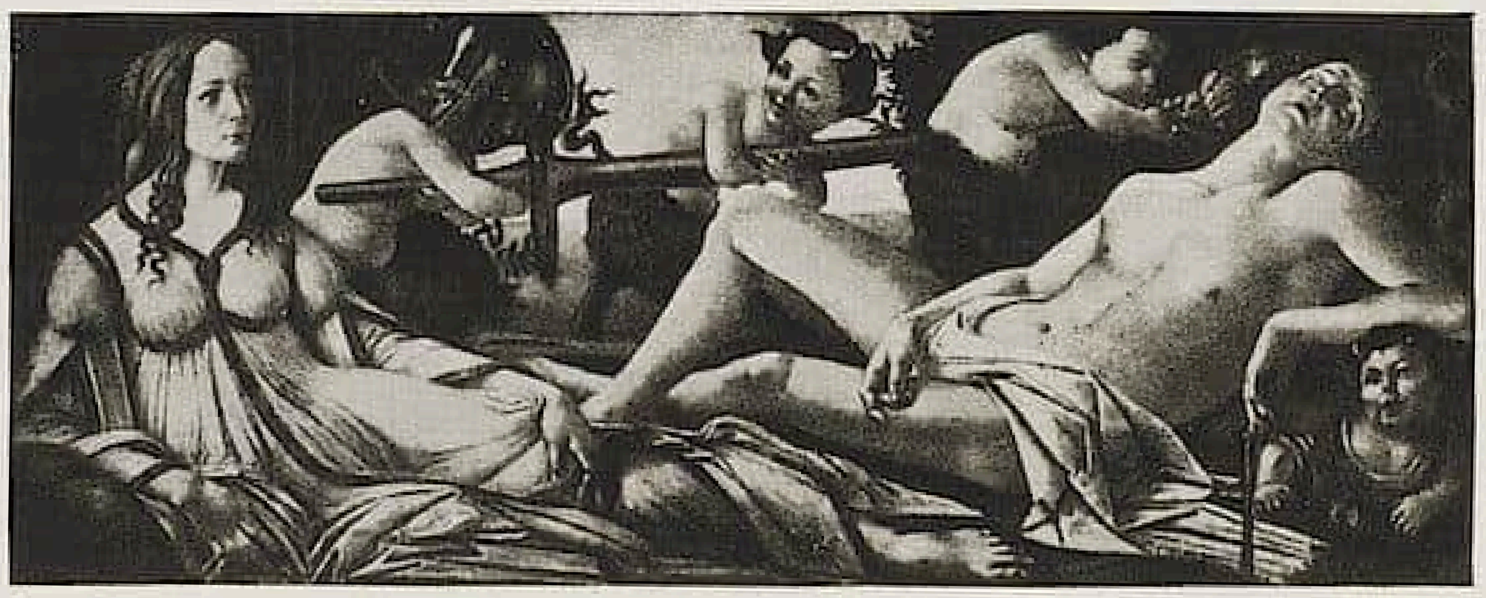


Abb. 1. Botticelli Mars und Venus. Ca. 1477

WANDLUNGEN IN DER ITALIENISCHEN MALEREI UM 1500

EIGENENTWICKLUNG UND DEUTSCHES ELEMENT

VON ERWIN ROSENTHAL

Die nachfolgenden Betrachtungen entstanden aus der Lektüre von Theodor Hetzers Buch: Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Berlin 1929. Sie sind weniger und mehr als eine Besprechung. Weniger, weil sie keineswegs Anspruch darauf machen, das Buch in allen seinen Teilen kritisch zu bewerten, mehr, weil sie versuchen, ein im Mittelpunkt desselben stehendes Problem historisch umzudeuten.

Als sich gegen die Neige des 18. Jahrhunderts Goethe der klassischen Form des Südens zugewendet hatte, erklang eine deutsche Stimme, welche der italienischen Klassik den Gehalt der nordischen Gotik entgegenhielt. »Ein kunstliebender Klosterbruder« erzählt von der Seele und der tiefen Bedeutung, welche Albrecht Dürers Menschen auszeichnen und wünscht seinen Albrecht gleich groß neben Raffael gestellt zu wissen. Die Kunstgeschichte hat noch lange gezögert, ehe sie diesem Weckruf Wakkenroders folgend, Dürer völlig Gerechtigkeit widerfahren ließ. Je tiefer man dann in sein Werk eindrang, desto stärker wurden die italienischen Momente in seinem künstlerischen Schaffen vermerkt. So konnte es kommen, daß man in der großartigen Darstellung, welche uns vor einem Vierteljahrhundert Heinrich Wölfflin von dem Wesen Dürerscher Kunst entwarf, einen allzu italienisch schillernden Dürer witterte, und es scheint seit rund zehn Jahren, bis herein in die jüngsten Jubiläumsreden (1928), zu einer Art Ehrenpflicht zu werden, den Wackenroderschen, den deutschen Dürer zu retten. Er wurde durch Oskar Hagen temperamentvoll verteidigt, und Arpad Weixlgärtner hat mit philologischer Sorgfalt alle italienischen Kunstwerke auf ihren Gehalt an Dürerschen Ingredienzien untersucht[1]. Hetzer tut aber in solcher Richtung mehrere Schritte weiter. Noch einmal wird der Traum des Klosterbruders geträumt: Raffael und Albrecht Dürer stehen Hand in Hand nebeneinander. Nun aber erscheint Dürer nicht mehr als der seelisch Ringende, der sich neben dem Geber himmlischer Schönheit ebenfalls behaupten dürfe, sondern als Repräsentant der deutschen Kunst, ohne welche Raffael überhaupt nicht Raffael geworden wäre. Wir haben gewußt von der Rolle, welche die nordische Gotik im Süden spielte, vom zisalpinen Einschlag in italienischen Bildern um das Jahr 1400, vom Einfluß niederländischer Meister im Verlauf des Quattrocento und von der immer stärker betonten Verwendung Dürerscher Werke und Einzelmotive in der italienischen Kunst — aber Hetzer geht auf anderes. Er bringt die weltgeschichtlich bedeutende Wandlung der italienischen Kunst um das Jahr 1500 in Zusammenhang mit der Ausbreitung deutscher Grundsätze der künstlerischen Gestaltung. Die Entfaltung zur organischen Einheitlichkeit von Mensch und Umwelt, die struktiven Elemente des Bildaufbaus erleben eine Verschmelzung mit deutschem Geist. Die Berührung aber soll nicht im üblichen Sinne eine solche mit der gleichzeitigen germanischen Kunstäußerung darstellen, sondern »das deutsche Element« als ein Gestaltungsprinzip, welches seit dem Mittelalter die deutsche Kunst kennzeichnet, verbinde sich jetzt mit italienischer Vorstellung. Deutschland erfülle eine Mission. Was es Jahrhunderte gepflegt, gibt es nach Hetzers Ansicht an Italien weiter, und von hier aus bestimmt es, zu neuer Wirkung gesteigert, auf Jahrhunderte hinaus die gesamte abendländische Kunstentwicklung. Eine solche mit ethischem Impuls vorgetragene These widerspricht, wie man sieht, der Vorstellung, die wir uns von dem Verlauf künstlerischer Beeinflussungen in den europäischen Ländern zu machen gewohnt und berechtigt sind. Da der Aufruf nicht von einem politischen Ideologen und beliebigen kunsthistorischen Schwär-

[1] Das Dürerische in der italienischen Malerei. Z. f. b. K. 1918 — Alberto Duro. Festschrift für Julius Schlosser. 1926.

mer stammt, sondern von dem erprobten Inhaber eines Lehrstuhls mit Scharfsinn und Sachkenntnis vorgetragen wird, hat die Kunstgeschichte allen Grund aufzuhorchen und leidenschaftslos Stellung zu nehmen.

Wir sehen davon ab, daß sich zwei Hauptthemen in dem Buche überschneiden, das von der Ausbreitung deutscher Elemente in der italienischen Malerei und die These, daß die Kunst um das Jahr 1500 die Grundzüge einer für drei Jahrhunderte gültigen Darstellung trage. Im wesentlichen halten wir uns an das erste, im Titel selbst ausgesprochene Thema. Hetzer kennzeichnet feinsinnig die unterscheidenden Wesenszüge der deutschen wie der italienischen Kunstäußerungen. Im Grunde handelt es sich um die uns längst bekannte Antithese des Statischen als des recht eigentlich Italienischen und des Dynamischen als der dem deutschen Wesen gemäßen Ausdrucksweise[1]. Es wird sich zeigen, daß in einer folgenschweren Gleichsetzung nationaler Wesenszüge mit diesen im Sinne der Stilgeschichte gebrauchten Begriffen des Statisch und Dynamisch ein systematisches Schwanken gründet, das den Leser im Laufe des Buches beunruhigt. Wenn nämlich die italienische Malerei mit dem beginnenden 16. Jahrhundert eine Revolution durchmacht, welche der Machtausbreitung des Dynamischen gegenüber statischer Abgewogenheit der Quattrocento-Malerei Vorschub leistet, so macht Hetzer dafür in hohem Maße die deutsche Kunst verantwortlich, da sie der bewährte Träger des Dynamischen im Laufe der Jahrhunderte gewesen sei. Italien selbst ermangle hinreichender Vorstufen. Tiefe Einfühlung in die deutsche Bildphantasie kennzeichne die Großen des Landes; Leonardo, Michelangelo und Tizian seien von der Macht des deutschen Geistes erfaßt und mitgerissen worden. Wie aber löst man diese Frage inniger Berührung und Durchdringung nicht nur einzelner Bildelemente, sondern der ganzen Bildsystematik? Gibt es unter den Großen der italienischen Kunst Nordlandfahrer, welche von dem Wunsch über die Alpen getrieben werden, sich deutschem Wesen zu vermählen? Wir wissen wohl, daß die Italienreise, daß die Verbindung mit südlicher Form umgekehrt für den Nordländer einem heißen Drang entspricht, sich das Maß der südlichen Kunst anzueignen, einer Leidenschaft des zisalpinen Menschen, seine Natur durch Verschmelzung mit Zügen südlicher Lebensführung zu ergänzen. Wir hören aber nichts davon, daß ihrerseits die führenden Künstler Italiens das Land der Deutschen mit der Seele suchten. Hetzer beantwortet das Phänomen so: Die Italiener haben deutsche Kupferstiche und Holzschnitte, insbesondere die Dürersche Graphik, zu sehen bekommen.

Wird die Ausbreitung graphischer Blätter wirklich eine hinreichende Erklärung abgeben für wesensbestimmende Züge der durchaus neuen Bildgestaltung eines eminent begabten Künstlervolkes? Handelt es sich doch bei diesem neuen Gestalten um eine völlige Wandlung der Werte: etwa der sieghaften Ausbreitung subjektiver Raumerfassung gegenüber einem vorwiegend objektiv darstellenden Illusionismus, um ein Ineinanderbedingtsein von Mensch und Landschaft gegenüber einer stärkeren Nebeneinandergeltung — zusammengefaßt: um Wandlungen, welche im Wechsel des Naturgefühls, der Beziehungen von Mensch zu Mensch, von Mensch zu Gott begründet ruhen[2]. Ist es überhaupt eine mögliche historische Setzung, in der Kräfteumstellung des in lebendiger Entwicklung gleitenden Kunststromes eine wesentliche Rolle dem Einfluß zuzugestehen, welchen eine einzelne Kunstgattung aus fremdem Lande gewann? Erkennen wir das künstlerische Bilden als ein Schaffen aus dem Blut heraus, aus landschaftlichen Gegebenheiten und nationaler Tradition, so könnte uns nur eine tiefgründige geistesgeschichtliche Untersuchung überzeugend erklären, auf welche Weise denn eine neue Bildgestaltung von diesseits der Alpen Italien ergriffen habe. Geben wir zu, daß italienische Künstler bei der Anlage ihrer Bilder starke Anregungen aus deutscher Graphik gewannen, so darf, wie mir scheint, solche Tatsache noch keineswegs für die Strukturverschiebung der italienischen Malerei verantwortlich gemacht werden. Was außernationale (deutsche) Elemente an der inneren Organisation der italienischen Malerei um 1500 zu verändern vermochten, kann überhaupt erst erwiesen werden, wenn diese für die europäische Kunst so bedeutende Wandlung aus der Entwicklung des italienischen Genius selbst heraus geistesgeschichtlich und psychologisch klargestellt ist.

Hetzer hat diese Arbeit nicht geleistet, wohl aber ihre Notwendigkeit gefühlt. An einer Stelle seines Buches hat er es geradezu als seine Aufgabe bezeichnet, die von Wölfflin aufgestellten Stilunterschiede zwischen Quattrocento und Hochrenaissance als »den Ausdruck und zugleich als die tätigen Faktoren eines fundamental neuen Welt- und Lebensgefühls« zu erklären. Das allerdings wäre das Buch geworden, auf das wir warten. Das »fundamental neue Welt- und Lebensgefühl« wird aber nur mit wenigen dünnen Sätzen angerührt. Dilthey hat nicht bei ihnen Pate gestanden, und was ein Jahrzehnt geistesgeschichtlich arbeitender Kunstgeschichte, voran Max Dvořák, zum Ausbau der Methode zu erreichen

[1] Die bedeutsamen Formulierungen Wölfflins in der Zeitschrift »Logos« 1922 werden nachträglich noch von Hetzer zitiert. Zu vergleichen wäre noch dessen Festvortrag, gehalten am 29. Mai 1926 zu Weimar: »Goethes italienische Reise« (Jahrbuch der Goethegesellschaft XII. 1926).

[2] Hetzer spricht selbst in ähnlicher Weise (vgl. etwa S. 48 seines Buches) — doch kann die Durchführung seines Themas gar nicht anders verstanden werden, als daß die wesentliche Wandlung durch die Auseinandersetzung mit dem Deutschen gekennzeichnet sei.

Abb. 2. Tizian Die drei Lebensalter. 1512/13

versucht hat, scheint übergangen[1]. Der Verfasser kann für sich in Anspruch nehmen, daß es gar nicht in seiner Absicht lag, die Geistesgeschichte der von ihm behandelten Zeit aus den Quellen zu studieren. Ich habe aber den Eindruck, daß allein die vorhandene und von Hetzer benützte Literatur vor manchem Mißverständnis hätte schützen können. Ich beschränke mich darauf, die mustergültigen Vorarbeiten von Friedrich Antal zu nennen, der in aller Knappheit ausgezeichnete Orientierungslinien für die italienischen Geistesgeschichte um 1500 schuf[2]. Wenn Hetzer der »Auffassung vom ununterbrochenen Durchlaufen der Gotik im Quattrocento und ihrer Weiterentwicklung« zustimmt, Antal gegenüber aber gleich betont, daß auch diese gotische Strömung im 15. Jahrhundert »spezifisch italienischen« Eigentümlichkeiten unterworfen bleibt, so ist das durchaus kein Widerspruch zu Antal und verhilft der eigenen Konstruktion noch lange nicht zum Siege. Stellt man sich auf den kunstgeschichtlichen Standpunkt Antals — wobei man sich ja noch nicht wortwörtlich allen seinen Sätzen anzuschließen braucht — so gewinnt man auf jeden Fall als Historiker das beruhigende Gefühl, die Formentwicklung in untrennbarem Zusammenhang mit der Struktur und der Entwicklung der übrigen Hauptphänomene des menschlichen Geistes jener Zeit erschauen zu können. Dagegen gelingt es Hetzer nicht, seine These von der germanisierenden Neuorientierung der Hochrenaissance geistesgeschichtlich zu stützen.

Es gibt eine Stelle in Hetzers Buch, an welcher er besonders klar hätte fühlen müssen, daß die Veränderung der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts wahrlich tief in der Gesamtwirkung der italienischen Kunstanschauung selbst verankert ist, daß nicht zisalpine, sondern national-italienische Bedingungen für den gewandelten Sinn der Malerei um 1500 verantwortlich zu machen sind: die Stelle, an welcher er die Wandlung der Architektur mit anschaulichen Worten schildert. Mag man sich natürlich auch hier vor allzu einseitiger Betonung der Gegensätze hüten, so ist der Weg vom 15. zum 16. Jahrhundert zweifellos durch die Richtung von unpersönlicher mathematischer Abstraktion zu eigenwilliger persönlicher Kraftäußerung gekennzeichnet. Auch diese Kraft ist gebändigt durch das Gesetz; aber in den Vordergrund rücken Gesetze der Spannung, die sich persönlich handhaben lassen. Eben die Persönlichkeit greift unmittelbar als solche in die Gestaltung des Baukörpers hinein, holt Teile hervor, treibt andere zurück, schafft übermächtige Einzelmotive, denen sich andere Teile einzuordnen haben. Der Bau wird etwas organisch Lebendiges, wird ein Kolossalwesen. Hetzer betont nun selbst, daß hieraus derselbe Sinn spräche wie aus den Spannungsverhältnissen, dem Subjektivismus der gleichzeitigen Malerei. Die Ableitung der Architektur aus der deutschen Vergangenheit wird aber auch von Hetzer nicht versucht. Er verzeichnete also hier selbst in einer der Hauptkünste eine der Malerei adäquate Entwicklung, die sich nicht aus deutschen Elementen erklären ließ. In der Tat handelt es sich eben in Ita-

[1] »Das frühe 16. Jahrhundert hat den ganzen Zauber des Urtümlichen, der noch unzerlegten schöpferischen Einheit. Es reflektiert nicht und analysiert nicht, es glaubt und gestaltet. Es ist der Mythos einer neuen Zeit.« »Mensch und Welt sind die neuen Brennpunkte des Lebens; beide sind aufeinander abgestimmt.« »Man will die Dinge von innen heraus neu gestalten.« »Das frühe 16. Jahrhundert schafft den Menschen und die Welt aufs neue .....« Von welcher Zeit könnte man derartig allgemeine Aussagen nicht machen? Besondere Hinweise auf Luther, auf Paracelsus und die Naturwissenschaften erscheinen aphoristisch. Wir können daher vom Standpunkt geisteswissenschaftlicher Forschung dem Verfasser nicht beipflichten, wenn er gegen Schluß seines Buches sagt, in seinem Buche sei »des längeren ausgeführt, wie die neue Form als Ausdruck eines neuen Lebensgefühls geboren wurde«.

[2] Vor allem in seinem Aufsatz: Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocento-Malerei in Siena und Florenz. Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1924.

Abb. 5. Botticelli Die Verleumdung des Apelles. 1485/90

lien um ein ganz komplexes Phänomen der geistigen Entwicklung, das den Schlüssel nicht nur für alle Künste bietet, sondern die Formentwicklung unlöslich an die Äußerungen des Erkenntnisstrebens und der Bildung bindet.

So hätten vor allem alle nationalen Elemente gesammelt werden müssen, welche die Bewegung der Hochrenaissance vorbereiten und einleiten, wobei nicht von einem einseitig deduzierten Begriff des Italienischen ausgegangen werden durfte, sondern die lebensvolle Vielheit der Erscheinungen unter dem doppelten Ablauf rationaler und irrationaler Elemente gesehen werden mußte. Jede Auffassung von der italienischen Geschichte muß scheitern, wenn man aus dem Begriff des Italienischen alles Irrationale ausschaltet und da, wo dieses an die Oberfläche tritt, keine andere Erklärung als die Wirkung eines fremden Elements findet. Es war in meinem Buch über Giotto mein Bestreben, die Frühzeit der neueren italienischen Kunst zu erkennen und zu schildern in ihrem Doppelstreben nach Faßbarmachung der Körperwelt, wie nach greifbarer Gestaltung unendlicher Werte[1]. Das Spannungsverhältnis, welches sich hieraus ergibt, bedeutet den Schlüssel für die Erkenntnis der italienischen Kunst der weiteren Jahrhunderte. Antal gegenüber kommt man wohl noch weiter, wenn man den einen Hauptstrom dieser Entwicklung nicht als »gotischen« bezeichnet, sondern als »irrationalen«. Das Irrationale als Lebensmacht ist es letzterhand, welches alle jenen Elemente schuf, die jenseits der Ausdrucksmöglichkeiten des »Naturalistischen«, »Klassischen«, »Statischen« liegen[2]. Verfolgt man erst diesen nie zum Stillstand gekommenen Entwicklungsstrom durch die Jahrhunderte der italienischen Kunst, dann wird man mit aller Vorsicht seine Machtäußerung hier mit dem Begriff des Gotischen, dort mit dem des Manierismus oder des Barock verbinden dürfen. Dann wird man ebenso zögernd ihn in Zusammenhang bringen dürfen mit fremdländischen Äußerungen, also mit deutschen Elementen, die gleicher Grundmacht entsprangen[3]. Damit aber kommt man zu einem neuen Schluß: Daß die gleiche Grundmacht des Irrationalen verwandte Folgen hervorbringen muß. Die Verwandtschaft der Elemente des Darstellens kann jetzt ohne gegenseitige Abhängigkeit in Erscheinung treten, da sie zwangsläufig aus den gleichartigen Ursachen folgert.

Es soll aber versucht sein, wenigstens an einer kleinen Anzahl von Monumenten den Nachweis zu führen, daß besondere Wesenszüge, welche Hetzer nur in der vorausgehenden deutschen Kunst sehen will, sie für Italien jedenfalls nur gelegentlich zugibt, durchaus Bestandteile der italienischen Malerei des Quattrocento darstellen. Es sind dies insbesondere die Neigung zu großer Zusammenfassung, zentraler Spannung, Bewegung, Diagonalkomposition. Tritt man mit diesen Kriterien beispielsweise vor die Geburt der Venus von Botticelli, so scheint hier die linke schwebende Gruppe in ihrer Verschränkung der beiden Leiber, in ihrer Zusammenfassung der Silhouette ein mindestens ebenso wichtiges Vorspiel zu Raffael oder Michelangelo darzustellen wie Schongauer oder Dürer. Und ergibt die rechte Frauen-

[1] Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung. Augsburg 1924.

[2] Vgl. über das Prinzipielle das wichtige Buch von Walter Strich: Der irrationale Mensch. Studien zur Systematik der Geschichte. Berlin 1928.

[3] Wobei immer noch mit aller methodischen Strenge zu scheiden wäre; denn die Dynamik des späten Raffael ist beispielsweise nicht dieselbe wie die Dürersche, und Botticellis Irrationalismus hat andere Untergründe als das Pathos und der mystische Zauber Grünewalds!

Abb. 4. Raffael Der Brand von Borgo. 1514/17

figur zusammen mit dem Kontur ihres Mantels gesehen, nicht gerade eine »ornamentale« Einheit, wie solche besonders in Deutschland heimisch sein soll? Ebendaher leitet Hetzer das Gefühl des Cinquecento für die Einheit von Figur und Landschaft ab; in dem Bild Botticellis tritt die Isoliertheit von Landschaft und Figur aber auch schon stark zurück gegenüber einer unverkennbaren Vereinheitlichung der beiden Elemente. Betont auch Hetzer immer wieder, wie im Sinn einer Bühne Figur und Grund zweierlei Angelegenheiten bleiben, so scheint mir doch für deren Vereinheitlichung das Quattrocento überhaupt sehr reichlich vorgearbeitet zu haben. Man denke an die unlösliche Verbindung von Madonnenfiguren mit dem Nischenthron- oder Baldachinhintergrund, das Aufsetzen von Figuren und ganzen Figurengruppen auf Landschaftsteile und Architekturkulissen. Solch Ineinanderspiel mag man bei Benozzo Gozzoli empfinden, mag Cosimo Turas Pietà und Verkündigung oder letztere Szene des Pietro Pollaiuolo auf die enge Verwobenheit von Figur und dazugehörigen Gründen betrachten; oder man denke daran, wie Mantegna in San Zeno seine Apostel durch ragende Pfeiler stützte, wie er die Madonna vor der Grotte (Florenz) als eine ausgesprochene Einheit von Figur und Landschaft komponierte. Natürlich entwickelt sich im Laufe der Jahrzehnte ein neues Wertverhältnis zwischen Figur und Landschaft. Es entwickelt sich eben im Sinne der gesamten künstlerischen Weltanschauung, wobei deutsche Anregungen im 16. Jahrhundert durchaus mitsprechen werden. Aber man übersehe doch nicht, daß dieser Wandel der Grundanschauung an nationalen Beispielen bereits eine weitgehende Deutung findet und mache für ihn nicht in erster Linie »das deutsche Element« verantwortlich. Wenn es in Tizians Verkündigung besonders »deutsch« sein soll, daß »der Raum motivisch den Vorgang verdeutlichend« wirkt, so sehe ich nicht ein, warum man nicht gleiches von Peruginos Verkündigung in Perugia sagen kann. Tizian mag sich dem Deutschen mehr nähern als Perugino es tut — deshalb aber, weil er in seinem Weltsehen deutschen Lösungen näher kommt. — Endlich vergesse man nicht die auch von Hetzer wiederholt betonte Tatsache, daß das Trecento in der Malerei der Hochrenaissance eine neue Rolle zu spielen beginnt. Wie inhaltsschwer aber ist bei Giotto die Bindung zwischen Handlung und Raum!

Ich erinnere noch an zwei Bilder Botticellis im Zusammenhang mit Tizian und Raffael. Die Darstellung der »Drei Lebensalter« Tizians (London) hat in der Art, wie die beiden Seitengruppen eines Längsbildes mit der Landschaft zusammenkomponiert sind, ein gewisses Vorspiel in Botticellis »Venus und Mars« (ebenfalls London [Abb. 1, 2]). Sodann vergegenwärtige man sich Botticellis berühmte »Verleumdung des Apelles« (Abb. 3): Hier gibt es, wenn ich überhaupt Hetzers Wort recht verstehe, wirklich eine »Figurengirlande«. Hier fehlt es nicht an Bewegungsstrom, an Richtungsschrägen und zusammengeballter Gruppe. Wenn man nun solche Eigenschaften an Raffaels Brand von Borgo (Abb. 4) schildert — warum dann nicht zu diesem Bild des Botticelli eine Linie zurückführen? Warum sich dabei nur Dürers erinnern? Freilich wirken sich die Kompositionen bei Botticelli mehr in Ebenen, die des Raffael in einer neuen Raumtiefe aus. Der Weg zu diesem »subjektiven« Raum aber ist in der geistigen Eigenentwicklung der italienischen Kunst streng vorgezeichnet.

Ich denke an ein weiteres Bild, an Filippino Lippis »Allegorie der Musik« (Berlin), welches mir wie ein Schulbeispiel für Diagonalkomposition erscheint, die so durchaus deutsch sein soll. Hier ist auch wieder

Abb. 5. Ghirlandaio. 1490 Der Tempelgang Mariae Abb. 6. Tizian

Figur und Mantelsilhouette wie zu einem ornamentalen Zusammenschluß gelangt. Der Raum zur Linken ist so ganz funktionell Weiterführung des nach oben streichenden Bildstroms, daß man mit Hetzer sagen möchte: Es könnten ebensogut dort oben Figuren, beispielsweise Putten, erscheinen und denselben Dienst am Bilde verrichten. — Ja, hat man, so könnte man fast fragen, überhaupt in Deutschland eine so weitgehende rhythmische Vereinigung von Figur und Landschaft gekannt, wie sie schon vor 1500 in Italien möglich war? Man stehe einen Augenblick vor der Leonardo zugeschriebenen Verkündigung in den Uffizien. Wie weise ist eine Reihe von Bäumen so geordnet, daß sie rhythmisch als ein Ausklang der knienden Figur des Engels empfunden wird, und wie wesentlich ist das Verschmelzen der Marienfigur mit der ihr zugehörigen Architektur! Ich wüßte nicht, wo gleichzeitig in Deutschland solcher Sinn tiefer erfaßt, vollkommener gestaltet worden wäre. — Endlich die Madonna Doni des Michelangelo: Soll wirklich ein kleiner Wappenstich Schongauers mehr bewirkt haben als die ganze Kette der ins Tondo komponierten Quattrocentodarstellungen verschiedener Künstler, fortlaufende Beispiele einer aus innersten Gründen weiterschreitenden Wandlung des künstlerischen Schauens?
Eine Andeutung noch zum Thema der G r u p p e. Es soll auch so, wie es das Cinquecento auffaßt, also in der Vereinheitlichung mehrerer Körper zu einer Ganzheit, vor allem an der deutschen Graphik erkannt worden sein. Die aus Tizians Tempelgang der Maria von Hetzer abgebildeten nebeneinander schreitenden Gestalten, die einheitlich gesehen und kontrastierend bewegt sind (Abb. 6), werden mit einem Dürer-Stich zusammengestellt. War wirklich solche Vermittlung nötig? Wo liegt der wesentliche Unterschied zwischen jener Tizianschen Gruppe und beispielsweise dem heiligen Elternpaar Marias auf dem Fresco des Tempelgangs von Ghirlandaio in Santa Maria Novella? (Abb. 5.) Hetzer bezeichnet als das Verbindende zwischen Tizian und Dürers Stich des Bauernpaares: »Motivische Ähnlichkeit, Einheit der Gruppe ... Der optische Reiz der kontrastierenden Formen.« Hätte Hetzer den Ausschnitt aus Ghirlandaio neben Tizian gestellt, er hätte ruhig jedes Wort stehen lassen können. Freilich bringt Tizian eine Klärung und Weiterentwicklung des Motivs; was aber wahrlich nicht durch das Dazwischentreten des über 40 Jahre vor Tizians Bild gefertigten »gotischen« Dürer-Stiches erwirkt ist. Ein halbes Jahrhundert italienischer, speziell venezianischer Malerei übernimmt die Verantwortung. — Und schuf Verrocchio (mit Leonardo) nicht auf dem Bilde der »Taufe Christi« (Florenz) mit den beiden knienden Engeln eine einprägsame »Gruppe«? Oder wachsen nicht auf Mantegnas »Schmerzensmann« (Kopenhagen) zwei Engel gleichsam aus dem Stamm des Christuskörpers heraus, mit ihm in künstlerischer Einheit verflochten? Und Mantegna war es, der das Motiv von Mutter und Kind in seinem Kupferstich der

Abb. 7. Dürer. 1521. B. 52 Der hl. Christophorus Abb. 8. Tizian. 1523

kauernden Madonna vollkommener als irgendein anderer — italienischer oder deutscher — Künstler zur höchsten Einheit zusammenschmolz.

Ich habe mich auf wenige Beispiele aus der Malerei beschränkt. Es ist selbstverständlich, daß das Urteil über den geistigen Zustand der Kunst die Beobachtung aller Kunstgattungen verlangt. Hier mag nur ein Name aus der Plastik genannt sein: Donatello. Wenn man mit Hetzer das Quattrocento immer wieder auf seine »Objektivität«, seine Statik, seine Bühnenhaftigkeit, seinen Wechsel von vertikal und horizontal hin sieht, so könnte man damit diesem für das 15. Jahrhundert so bedeutsamen Meister niemals gerecht werden. Es ist nicht alles getan, wenn man in den Kompositionen der paduanischen Bronzen das parallele Schichten von Figurenreihen sieht. Man muß sehen, wie sich Gruppen ballen (Rimini-Wunder, Herz des Geizigen), muß anerkennen, wie sich in einer Gruppe der »Beweinung Christi« (South Kensington Museum) Komposition und seelischer Gehalt durchdringen. Der Quattrocentokünstler, welcher in Florenz an Donatellos Statue von Judith und Holofernes vorbeiging, konnte keinerlei Zweifel mehr haben, daß die regelhafte Schönheit der plastischen Gesetze nur die eine Seite der Kunst ausmachte und die andere ein rücksichtsloses Schaffen aus dem Leben und um des Lebens willen bedeutete. Und wie er an den Sockelreliefs dieser Gruppe fand, daß jedes Kalkül hinter der Wirkung der lebendigen Energien zurückschwand, so konnte er an den späten Kanzelreliefs den ganzen Sieg subjektiver Bildgestaltung über »klassische« Maßhaltung erkennen. Soll man es vielleicht deutsch oder auch nur unitalienisch nennen, daß in der Himmelfahrt Christi eine Gruppe zusammengeschweißt wird, der es ganz und gar nicht mehr auf das Betonen jeder einzelnen Figur ankommt? Soll man für die Ausgießung des heiligen Geistes oder für den Ölberg deutsche Vorbilder suchen? Sicherlich nicht. Vielmehr spricht eben hier unzweideutig ein anderes Pathos als rationales Florentinertum, eine andere seelische Energie, aber darum nicht eine minder italienische.

Wir glauben also, daß viel mehr Wesenszüge der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts aus italienischer Tradition herausgelesen werden können und die Wirkung des »deutschen Elements« viel geringer zu veranschlagen ist, als dies Hetzer anzunehmen geneigt ist. In den Abhandlungen über Leonardo, Michelangelo, Raffael, Tizian und Correggio sollte uns seine These am eindringlichsten klargemacht werden. Aber gerade vor den Werken der Größten ergreift uns das Mißtrauen, wenn die Überbetonung von Beziehungen den Blick für das eigentliche Wesen des Kunstwerkes trübt. Stellt man einen Dürer-Stich mit der Darstellung des hl. Christophorus neben das den gleichen Heiligen darstellende Bild Tizians (Abb. 7, 8), so soll nach dem Wunsch Hetzers uns klar werden, wie bei Tizian in »die altüberkommene italienische Statik ... die nordischen Prinzipien der Zentralisation, der expansiven, diagonalen

Bewegung eindringen...« »Ein großer deutscher Strom mündet hier in die Kunst des Venezianers...« Dieser Strom wird noch bis aufs 13. Jahrhundert zurück, bis gegen 1800, weiterverfolgt. Solcher Auffassung gegenüber bleibt uns zu betonen, daß die Bewegung und Flächenbelebung bei Tizian Momente darstellen, auf deren Erfüllung die nationale Vergangenheit kräftig hinarbeitet, daß wir die Ähnlichkeiten vielmehr im Äußerlichen sehen, die um so entscheidender auf die tiefsten Verschiedenheiten der beiden Werke hinleiten. Im Grunde hat die Gebärde Tizians nichts mit dem Norden zu tun, während sie in einer jahrhundertelangen italienischen Tradition ihre Wurzeln besitzt.

In einem weiteren Bilde Tizians, dem »Triumph der Dreifaltigkeit«, wurde der deutsche Einschlag auch schon früher betont. Das Wichtige ist aber gerade, zu sehen, wie eine solche kompositionelle Anregung verhältnismäßig geringfügige Bedeutung für einen Bildner wie Tizian hat. Es darf doch auch nicht, denkt man an graphische Vorbilder, außer acht gelassen bleiben, daß sich die Vision des großen Malers, sein »Bild« vom Bilde innerlich ursprünglich als farbiger Aufbau gestaltet — nicht aber als ein Kompositionsgefüge, dessen Kolorit man sich gleichsam a posteriori »ausdenkt«. Wer möchte glauben, daß die Konzeption eines Tizian-Bildes getrennt werden könnte von der Dynamik seiner Lichtwirkungen, von der Magie seiner Farben? Die Gegenüberstellung von Baldung und Tizian, welche Hetzer vornimmt, reizt aufs äußerste zu einer Seminarübung, wobei Schritt für Schritt zu untersuchen wäre, wie gerade trotz äußerlicher Erinnerungen zwei völlig getrennte Welten sprechen; wie beispielsweise das Gotisch-Verschlungene bei Tizian sofort aufhört und die Hauptgestalten mit echt italienischer Klarheit herausgehoben werden. Ich würde dieser Seminarübung dann noch die Gegenüberstellung der Tizianischen Gloria mit einem italienischen Vorbild anschließen. Ohne im Augenblick nach dem Besten suchen zu können, greife ich nach einer wesentlich früheren plastischen Arbeit, nach Donatellos Himmelfahrt Mariae in Neapel. Die frühe Entstehung ist um so wichtiger, als das Moment zeitlich durchgängiger Ähnlichkeiten hier wegfällt und sich, wie ich glaube, um so besser erweisen läßt, daß selbst zeitlich weit getrennte italienische Beispiele tiefer Beziehung nicht entbehren können. Mir scheint die Parallele, wie der Bewegungszug der Gestalten, von oben einsetzend, das Zentrum umkreist und wieder nach oben mündet, viel wichtiger als die zwischen Tizian und Baldung, wo eben gerade alles Wesentliche verschoben ist. Immer noch im Sinne Donatellos kommt Tizian eben auch nicht von der Betonung der Mittelachse los, während bei Baldung gerade die exzentrische Verschiebung das Wichtigste ist. Und wenn gerade die Hauptfigur bei Baldung in einer Verschränkung gesehen ist, daß man erst Mühe hat, sie abzulesen, ja nach dem Haupt Christi geradezu suchen muß, so hält es Tizian noch immer mit Donatello in der Klärung des Plastischen und der Silhouette seiner schwebenden Hauptfiguren.

An einem Doppelbeispiel Hetzers möge nochmals manches Prinzipielle klar werden, an der Gegenüberstellung des berühmten Giorgione-Bildes »La Tempesta« mit dem Dürerschen Apokalypseschnitt von Johannes, der das Buch verschlingt (Abb. 9, 10). Nehmen wir zunächst die Ähnlichkeit der Bildorganisation beider Werke möglichst ernst — obwohl sofort ins Auge springt, daß gerade trotz dieser Ähnlichkeiten Nord und Süd sich in krassem Gegensatz aussprechen! Für die gleichen Klänge nun, welche da und dort gefunden werden, gibt es diese Erklärung: Das Cinquecento entwickelt sich im Sinn subjektiver Durchfühlung des Bildganzen im Gegensatz zu einer rationalen Umgrenzung der einzelnen Bildteile. Die nationale Entwicklung strebt also nach Lösungen, welche in der von der deutschen Kunst eingeschlagenen Wegrichtung liegen. Die gleichen geistigen Voraussetzungen werden daher zu verwandten Lösungen drängen, die Hetzer in zusammenhängender Silhouette, Schräge und Gegenschräge, Vereinheitlichung, Bewegungsstrom erblickt. Fürs andere aber sind kompositionelle, bildrhythmische Gesichtspunkte aus der Gleichzeitigkeit heraus zu verstehen: so das Zusammengehen der Figur mit einer Baumkulisse im Sinne stärkeren organischen Zusammenschlusses, als dies im 15. Jahrhundert der Fall war. (Wobei die Gegenüberstellung am schärfsten erweist, wie unbedingt klar noch immer die Trennung bei Giorgione, wie ausgesprochen eine »gotische« Verbindung bei Dürer ist!) Ein Gefühl für die Figur und den Baum als gleichwertige organische Schöpfungen, wie es Dürer in dem Apokalypseblatt kundgibt, kennt eben auch die frühere deutsche Kunst nicht. Dürer hat in diesem Punkt ebenso die Vergangenheit verlassen, sie jedenfalls revolutionierend umgestaltet, wie der Italiener es mit der seinigen tat. Dürer hat Vorstufen ebenso wie der Italiener im eigenen Lande gehabt — aber jetzt geht der eine wie der andere über diese hinaus. Man sieht an Hetzers Parallelstellungen deutlich, daß sie da, wo Gleichzeitigkeit herrscht, wie eben bei Giorgione und Dürer, zum Nachdenken auffordern; geht man aber weiter zu einer Gegenüberstellung von Tizians Bischof Pesaro mit einem deutschen Bild von ca. 1400 oder auch noch der Treviso-Verkündigung Tizians mit der Verkündigung Schongauers, so verringert sich sofort die Glaubwürdigkeit seiner These stark, und es handelt sich nur noch um äußerliche Ähnlichkeiten, welche für ein tieferes geistiges Zusammengehen nicht zu zeugen vermögen. Nicht anders als paradox vermag ich in diesem Sinne die Zusammenstellung des Perseus-Andromeda-Bildes Tizians mit dem C-Buchstaben des Meisters E. S. zu empfinden.

Schließen wir mit der Gegenüberstellung eines Tintoretto-Bildes, der Errettung des Sklaven mit einem von Altdorfer gezeichneten Studienblatt: Die Zusammenstellung erscheint uns, durchaus von außen

her begründet, jeder inneren Notwendigkeit zu entbehren. Der Weg, tiefere Bezüge zu finden, hätte über die Geistesgeschichte geführt. Er war bereits stark vorgezeigt. Man lese bei Dvořák (Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, München 1929): »... Er (Tintoretto) war auch darin nicht ganz ohne Vorgänger, denn schon ein halbes Jahrhundert früher hatten die Deutschen, vor allem Dürer, einen ähnlichen Weg eingeschlagen ... Diese Übereinstimmung zwischen dem Deutschen und dem Venezianer ist sicher kein Zufall, sondern beruht auf der Verwandtschaft der geistigen Situationen, wie sie in Deutschland am Vorabend der Reformation und in Italien am Anfang der Gegenreformation bestanden ...«[1]. Hier ist ein geistesgeschichtlicher Unterbau angedeutet, den es bis ins kleinste auszugestalten gilt![2]

Abb. 9. Giorgione »La Tempesta«. Ca. 1500

Hetzer war von wertvollen Untersuchungen der Bildstruktur Tizians[3] ausgegangen, setzt aber seine Ergebnisse in diesem neuen Buche einer zu starken Belastungsprobe aus. Wo bildkonstruktiv Verwandtes nachweisbar ist, soll auch gleich eine historische Beziehung hergestellt werden. In dieser unmittelbaren Anwendung einer systematischen Bildbetrachtung auf den Ablauf des allgemeinen Geschehens, liegt meines Erachtens der methodische Fehlgriff, welcher den kritischen Leser trotz einzelner Schönheiten und spannender Eigenheiten des Buches beunruhigt und ihm das Gefühl sicheren Geführtseins raubt. Letzterhand krankt das Buch Hetzers daran, daß die Antinomien nicht über das Gegeneinanderausspielen der nationalen Elemente hinausgehen, daß er nicht bis zu einer Antithese von kategoraler Bedeutung vordringt. Erst unter dem Aspekt eines Begriffspaares, wie es das Klassische und das Romantische, das Apollinische und das Dionysische, das Rationale und das Irrationale darstellen, läßt sich das von Hetzer aufgegriffene Problem regulieren. Unter Zugrundelegung der Erkenntnis, daß sowohl die deutsche wie die italienische Kunst im Ablauf der Jahrhunderte nur unter dem Spannungsverhältnis von Endlichkeitserfassung und Unendlichkeitsstreben ihren Ausdruck, ihren Stil schafft, läßt sich erkennen, daß die neuere italienische Kunst zunächst die rationalen Elemente stärker ausbaut als die irrationalen, welch letztere in dem Doppelstrom der deutschen Entwicklung die Oberhand gewinnen. Aber es wäre ebenso verfehlt, in der nordischen und auch speziell deutschen Gotik das vollkommen neue Verhältnis zum Organischen und vernunftmäßig Faßbaren zu verkennen, wie die irrationalen Kräfte von 1300—1500 in Italien zu übersehen. Das Überhandnehmen dynamischer Ausdruckskräfte in der italienischen Malerei des beginnenden 16. Jahrhunderts im Gegensatz zu der — keineswegs allein herrschenden, aber bevorzugten — Statik des Quattrocento bedeutet das Einsetzen und Wiederaufkommen irrationaler Kräfte in der Kunst. Richtiger: Das Spannungsverhältnis von Rationalem und Irrationalem verändert sich zugunsten des letzteren. Nun scheint es, daß die Darstellungsmittel der abendländischen Kunst notwendigerweise sich einander annähern müssen, wo sie sich in einer solchen Strömung von kategoraler Bedeutung befinden. Im Sinne also einer das Irrationale primär betonenden Stilgesetzlichkeit treffen nördliche und südliche Ausdrucksformen aufeinander. Wo es wirklich möglich war, daß deutsche Graphik auf die große bildende Kunst des Südens Einfluß gewann, konnte es nur dadurch geschehen, daß man aus den kleinen Blättern herauslas, was man eben selbst in diesem Augenblick zu hören wünschte. Wir wissen von dem erstaunlichen Prozeß, daß byzantinische Kleinkunst abendländische Großplastik des Mittelalters zu beeinflussen vermochte. Wichtiger als diese Tatsache aber bleibt es, sich darauf zu besinnen, wie dieses Phänomen zu erklären ist. Eben dadurch, daß, wie uns die Geistesgeschichte lehrt, im Abendland allenthalben das Bedürfnis nach neuer Naturerfassung durch tausend Quellen gespeist wurde, und daß man eben nach dem griff, was einem vor-

[1] Hierzu Antal: »Die vorangegangene spiritualistische Mystik hat für die Reformation und Gegenreformation gleichermaßen die Waffen geschmiedet, und auch die innere Verwandtschaft mit dem Norden ist in beiden Richtungen gleicherweise vorhanden.«

[2] Wir setzen wesentliche Hoffnungen auf das im Erscheinen begriffene Werk, das aus Wilhelm Pinders Schule hervorgeht: Nikolaus Peusner, Barockmalerei in den romanischen Ländern (Handbuch der Kunstwissenschaft).

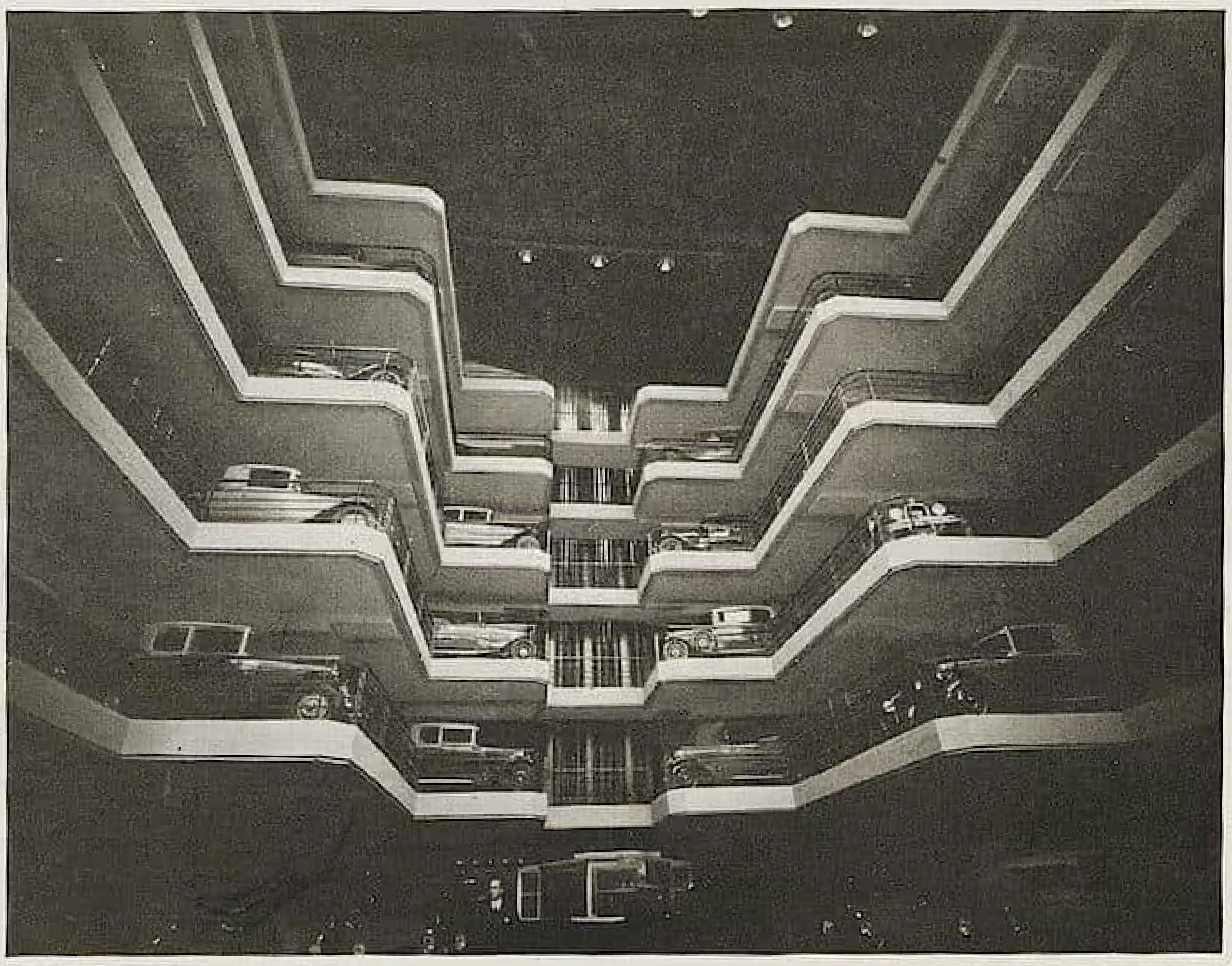
[3] Über Tizians Gesetzlichkeit. Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1928.

bildlich zur Bewältigung des eigenen Wollens schien. Ähnlich die Situation, als sich der Süden um 1500 aus sich heraus stark irrational zu konstituieren beginnt. So lange man einen deutschen Holzschnitt oder Kupferstich für den machtvollen Kompositionsstrom einer späten Freske Raffaels verantwortlich macht, scheint mir ein schwerer historischer Trugschluß vorzuliegen. Ist man aber der gewaltigen Entwicklung der italienischen Kunst bis etwa 1520 gefolgt — und Raffael nimmt in zwei Dezennien mit dem tragisch unbegreiflichen Ansturm des Genies die Entwicklung vieler Jahrzehnte an sich selbst voraus — so vermag man den Einfluß nordischer Bilder auf ihr wahres Maß zurückzuführen. Die Gründe für das Neuauftauchen der stärkeren Spannungen, der großen Zusammenfassungen, des dynamischen Überschwangs klar auszubreiten, bleibt einer umfänglichen geistesgeschichtlichen Untersuchung der italienischen Kunst vorbehalten.

Die hier niedergelegten Beobachtungen bezogen sich in erster Linie auf die grundsätzliche Umstellung, welche die italienische Malerei zu Beginn des 16. Jahrhunderts erlebt. Es sollte nicht mehr versucht werden als die wesentlichen Momente dieser Wandlung um das Jahr 1500 in einem gewissen Gegensatz zu den Untersuchungen Hetzers zu deuten. Fernab von den hier skizzierten Sätzen bleibt die Weiterverfolgung der Problematik in den eigentlichen Jahrzehnten des Manierismus und des Barockzeitalters. Es sollte nur versucht werden eine, wie mir schien, notwendige Korrektur an der Darstellung der frühesten Entwicklung des 16. Jahrhunderts vorzunehmen, welche naturgemäß ihre prinzipielle Bedeutung für eine Darstellung des weiteren Ablaufs der italienischen Kunst im 16. Jahrhundert besitzt.

Hetzers Buch liegt auf der Linie der wissenschaftlichen Erscheinungen, welche in den italienischen Kunstäußerungen mit einer bislang nicht vermerkten Ausführlichkeit deutsche Einmischungen nachweisen. Wir sind hierdurch zweifellos hellhörig geworden und vermögen manchen Klängen nunmehr eine andere und die richtige Deutung zu verleihen. Es bleibt aber dringend zu warnen vor der Überschätzung der Resultate. In dem Rausch ihres Finderglücks sehen die Autoren in erster Linie die Einflüsse und streifen damit trotz der Neuheit des Ausgangspunktes eine Kunstbetrachtung von vorgestern, deren Wiederaufleben wir eine möglichst kurze Dauer wünschen wollen. Denn kurz gesagt: Dies ist geradewegs die Marschrichtung, in welcher sich die Kunstgeschichte von der Kunst entfernt. Es ist wieder einmal so, daß die Geister wichtiger werden als der Geist. Demgemäß auch die wissenschaftliche Leistung kaum mehr die Spuren eines in sich gefestigten, von den Dingen der Kunst lebenden Geistes trägt, sondern das Geistreiche, die schimmernde Konstruktion, der verführerische Einfall in den Vordergrund drängt.

Abb. 10. Dürer Johannes. 1498



Ausstellungslokal Citroën, Rue Marboeuf, Paris 1929 — Die Galerien
Phot. S. Giedion

ARCHITEKT UND KONSTRUKTION

BEMERKUNGEN ZUM AUSSTELLUNGSLOKAL CITROËN, RUE MARBOEUF, PARIS 1929

VON S. GIEDION

Das Ornament ist verschwunden. Das Ornament war die Etikette einer Kultur auf handwerklicher Basis. Das Handwerk verschwindet. Auch wir empfinden den merkwürdig ergreifenden Abdruck, der durch den Eingriff der menschlichen Hand über handwerklich bearbeiteten Dingen schwebt; wir wissen, daß er durch keine Maschine ersetzt werden kann. Wir sind keine Barbaren. Der Reiz des Schmelzes einer Glasur von Limoges packt uns ebenso wie die irrationalen Unregelmäßigkeiten einer handgeflochtenen Strohmatte der Kamtschatka-Indianer.

☆

Versucht man heute, mit unserm Hirn, mit unserer Art Dinge zu erzeugen, diesen Weg beizubehalten oder noch weiter zu verfolgen, so verwandelt sich das Handwerk in jene lebensunfähigen Produkte, deren Gesamtheit man mit dem Namen »Kunstgewerbe«, »Art décoratif« bezeichnet. Gleich heimatlos im Gebiet der Kunst wie im Gebiet des Gewerbes erhalten die Erzeugnisse einen merkwürdig spielerischen, vergänglichen Ausdruck. Ihre Gestalt wechselt, aber sie überzeugt nicht mehr. Irgendwie spürt man die nutzlos an sie gewandte Mühe.

Bis zum 19. Jahrhundert war es notwendig, Gegenstände des Gebrauchs, des täglichen Lebens handwerklich zu erzeugen. Es war der einzig gangbare Weg, andere Möglichkeiten gab es nicht; dieses unbedingte Muß hatte wohl auch zum Grund, daß diesen Dingen eine überzeugende Selbstverständlichkeit entströmte. Heute stellt dieser Weg eine nicht unschädliche Romantik dar. Man mag sich noch so sehr bemühen, unsichtbar steht hinter den Produkten doch die Forderung der Maschine und ihr anderslautendes Kommando.

☆

Ausstellungslokal für Automobile, Rue Marboeuf, Paris 1929 Phot. S. Giedion

Dies ist seit langem bekannt. Weniger offensichtlich aber ist es, daß die zögernde Entwicklung, die sich in der Architektur vollzieht, zum großen Teil auf einer ähnlichen Romantik beruht. Das Haus, wie es uns überliefert wurde, verdankt sein Aussehen dem handwerklichen Produktionsprozeß, ja das ganze Aussehen der Architektur, wie es in Jahrhunderten sich gebildet hat, beruht darauf. Der Sprung von einem Stil zum andern ist gering gegenüber der Wandlung, die im Übergang vom handwerklichen zum industriellen Produktionsprozeß liegt.

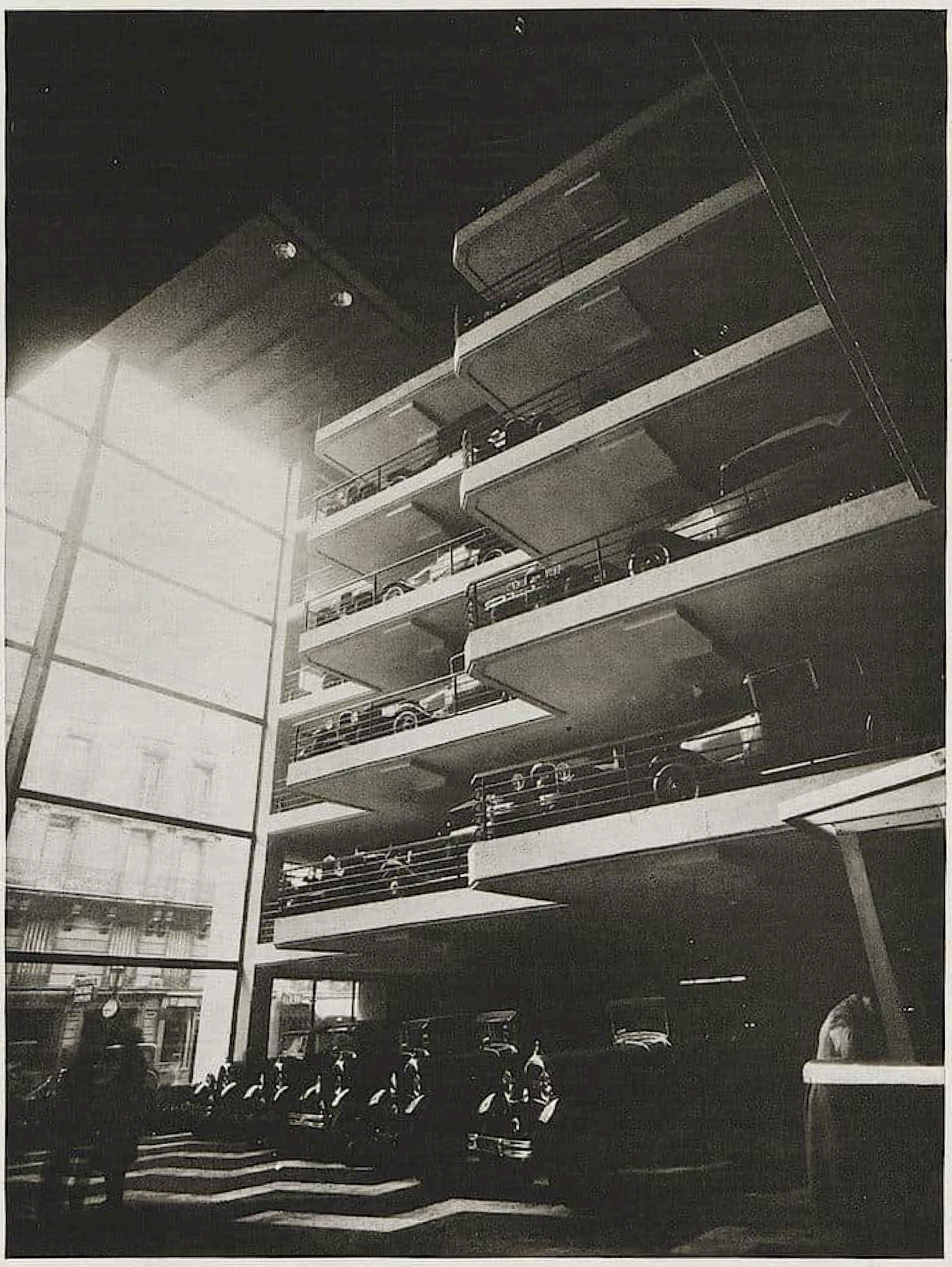
Selbstverständlich muß man in Rechnung ziehen, daß die Menschen, seit sie denken können, gewohnt sind, handwerklich zu arbeiten und von den Dingen verlangen, daß sie das Aussehen von handwerklich bearbeiteten Produkten annehmen. Dieses Gefühl ist auch hundert Jahre nach Einführung der industriellen Methoden nicht erloschen, aber ein Jahrhundert des Zögerns mag auch auf dem Gebiet der Architektur genügen. Es dürfte der Augenblick gekommen sein, endgültig auf das anderslautende Kommando unserer Zeit zu hören.

Wir sind nicht blind vor der Schönheit des Parthenon oder vor St. Denis. Wir empfinden durchaus den unvergänglich menschlichen Niederschlag in diesen Gebilden und begreifen, daß man nicht beim rohen Stein stehen geblieben ist, sondern ihn mit Kanneluren versah und in der intimen Vermenschlichung des Materials bis zu tragenden Karyatiden schritt.

Alle Bauten setzten sich verhältnismäßig primitiv aus fertig vorgefundenen Materialien zusammen. Sie wurden von Hand aus in die dienliche Form gebracht und entsprechend dem unzerstörbaren menschlichen Bedürfnis, einen Schritt über das rein Nützliche hinaus zu tun, zu Ornamenten, Kapitellen, Säulen und Statuen weiter ausgeformt. Organisch erwuchs aus dem Produktionsprozeß ein gefühlsmäßiger Inhalt, der aber in Form und Ausdruck mit dem Ausgangspunkt übereinstimmte.

☆

Unsere Bauten setzen sich im wesentlichen nicht mehr aus fertig vorgefundenen Materialien (Stein, Ziegel, Holz) zusammen. Die Materialien selbst (Eisen, Eisenbeton) werden



Ausstellungslokale für Automobile, Rue Marboeuf, Paris 1929, Galerien und Vitrine
Phot. S. Giedion

erst künstlich erzeugt. Die Architektur beginnt gleichsam im Laboratorium. Dies bedeutet einen ganz anderen Ausgangspunkt und hat ganz andere Konsequenzen zur Folge.
Zweifellos tötet der industrielle Produktionsprozeß den persönlichen Abdruck der Hand. Die menschliche Intimität, die alles Handwerkliche an sich hat, verschwindet. Eine gewisse Kühle tritt ein und eine Neutralität des Ausdrucks, die für viele immer noch ungewohnt ist.
Es hat ein Jahrhundert lang — seit Beginn der Industrialisierung — nicht an Versuchen gefehlt, dem Eisen über seine ungewohnte Nüchternheit hinwegzuhelfen. Durch allerlei Dekorationen, die an die antropomorphen Bildungen der früheren Architektur erinnerten, versuchte man, dies zu erreichen. Ganz ähnlich erging es dem Eisenbeton. Heute glaubt

man vielfach immer noch, daß die neuen Konstruktionsmöglichkeiten im Grunde nur vorhanden sind, um darüber Fassaden von handwerklicher Struktur zu kleben.
Man trieb den gleichen Mißbrauch zu Beginn der Industrialisierung mit den Maschinen. Aber man kann die Maschinen nicht dafür anklagen, daß man sie mißbrauchte und durch sie ein früher nicht gekanntes Elend hervorgerufen wurde, sondern nur den falschen Gebrauch, den man von ihnen machte. Man hat das sehr früh erkannt: Eugène Buret schreibt in seinem Buch »De la Misère des Classes laborieuses«, Paris 1842, Tome 2, Seite 111: »Mais ces merveilleuses inventions, qui semblent devoir reculer jusqu'à l'infini les limites de l'indépendance de l'homme, ont dans le présent de tristes effets qui feraient presque renoncer, si cela était possible, à tous les bienfaits qu'on en peut attendre. Les machines et la production en grand qui en est la conséquence, exercent directement une action funeste sur la condition des classes ouvrières. Nous achetons par des maux affreux les progrès dont la jouissance est réservée à l'avenir«.

☆

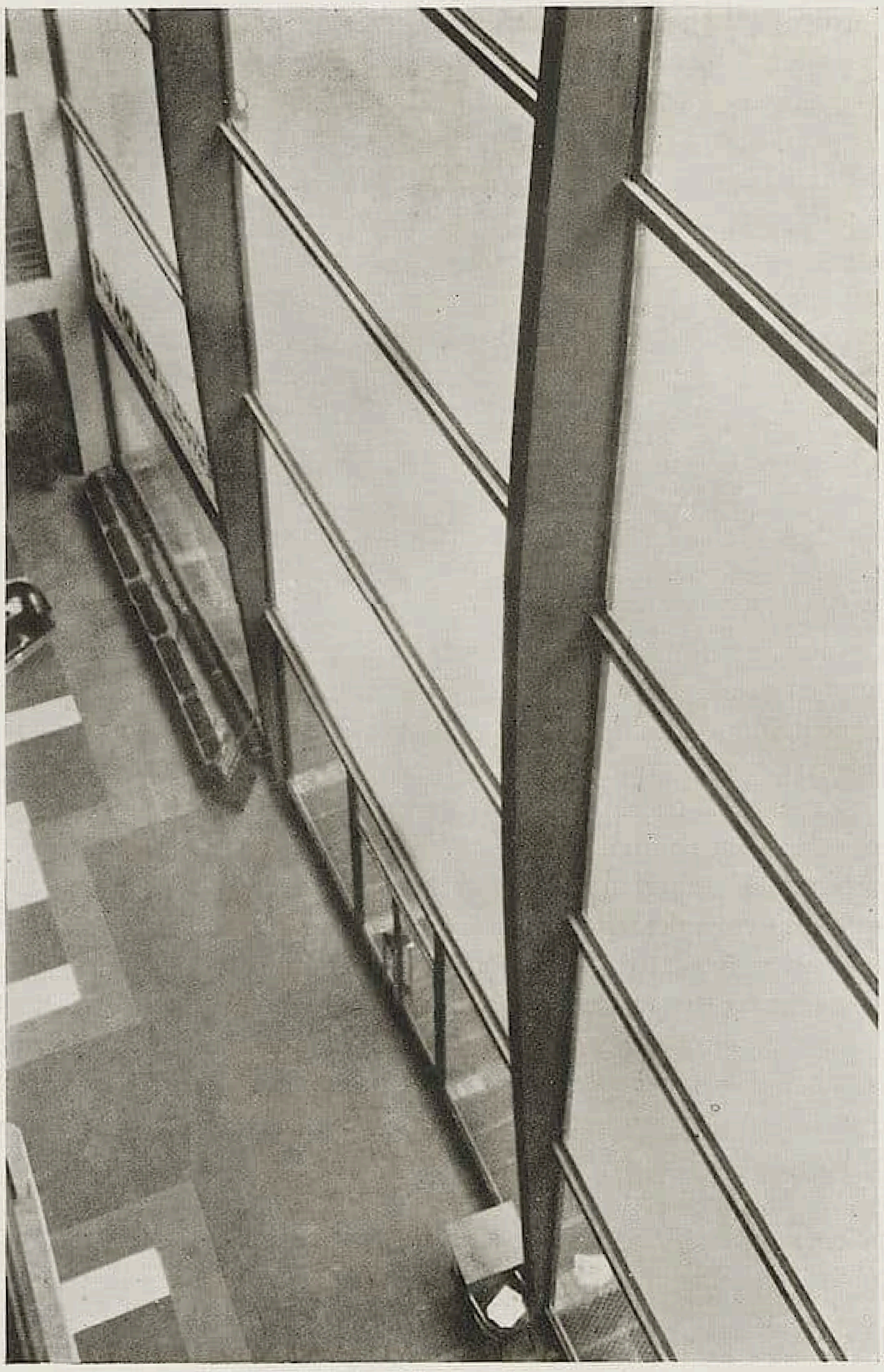
Der industrielle Produktionsprozeß tötet das Einzelindividuum, wenigstens was man früher darunter verstand. Heute besteht das Bestreben, den Bedürfnissen der Menschen gerecht zu werden durch Differenzierung der allgemein menschlichen Forderungen, nicht der persönlichen Launen. Es handelt sich mehr darum, Kenntnis von den vielfach noch verborgenen Gesetzen des menschlichen Organismus zu erhalten, als nur zufällige Erfüllung persönlicher Einzelbedürfnisse.
Massenerzeugung heißt nicht, an Stelle weniger guter viele schlechte Artikel setzen. Massenerzeugung heißt zu allererst: was früher nur der Herrenschicht zugänglich war, allen zugänglich zu machen. Massenerzeugung heißt, an Stelle von Enge Weite setzen, an Stelle von Langsamkeit Schnelligkeit, an Stelle von Begrenztheit Unbegrenztheit.

☆

Glas ist uns ebenso fremd wie Eisen und Eisenbeton. Amorphe Gebilde, Massenerzeugnisse ohne individuelle Schönheit. Unedles Material. Aber man ist den Gesetzen dieser Materialien nachgegangen. Die Folgen sind ungekannte Möglichkeiten: Fünfzigstöckige Wolkenkratzer, Brücken von phantastischen Spannweiten und Glaswände von fast erschreckender Großartigkeit, wie die in der Rue Marboeuf, entstehen daraus.
Alle Versuche, diese Materialien durch handwerklich-künstlerischen Eingriff zu »verschönen«, prallen wesenlos an ihnen ab. Mißgeburten sind die Folge. Man formt dieses Material nicht mehr nach dem menschlichen Ebenbild, sondern indem man seinen Gesetzen nachgeht. Es entsteht eine neue, kalte, aber absolute Schönheit, allerdings nicht ohne geheime Verwandtschaft mit inneren Entwicklungen, die im Menschen des 20. Jahrhunderts vor sich gehen. Langsam öffnet sich für uns auch auf anderen Gebieten das ungeheure Reich des »Außermenschlichen«. Dies zeigt die Malerei und die Plastik unserer Zeit ebenso wie die uns auch gefühlsmäßig packenden Blicke in das Mikroskop oder die abstrakten Gebilde der Konstrukteure.

☆

Wie steht der Architekt zu diesem Problem?
Die Architektur vollzieht als letztes großes Produktionsgebiet den Schritt von der handwerklichen zur industriellen Herstellung. Man darf sich nicht wundern, daß der normale Architekt, wie ihn Hochschulen und Akademien erziehen, ebenso zurückgeblieben ist wie die Architektur gegenüber anderen Gebieten. Die Mehrzahl der Architekten spürt noch immer nicht, daß die neuen Konstruktionsmöglichkeiten gerade der Punkt sind, an dem sich das architektonische Genie zu entzünden hat. Immer wieder versucht man durch formale Gestaltung über die eigentlichen Aufgaben hinwegzugehen. Der Architekt hat die Möglichkeiten, die in der Konstruktion verborgen liegen, für menschliche Zwecke auszugestalten. Es war immer der vornehmste Beruf des Archi-



Ausstellungslokal für Automobile
Rue Marboeuf, Paris 1929

Spiegelscheiben
Phot. S. Giedion

tekten, Mittler zwischen dem toten Material und menschlichen Bedürfnissen zu sein. Die Konstruktion ist kein Gebilde, das einfach an Stelle von Ziegelmauern tritt, kein Hilfsmittel, handwerklich zugerüstete Fassaden darüber zu kleben und den Ingenieur dafür als stummen Diener zu mißbrauchen. Die Konstruktion ist Rohmaterial, das der Architekt, wir möchten fast sagen visionär, für die neuen und komplizierteren menschlichen Bedürfnisse auszuweiten hat. Selbstverständlich resultieren daraus neue Formen von der Fassade bis zum Stadtplan und — wenn man will — eine neue Ästhetik. Aber dies ist durchaus nicht das Ausschlaggebende. ☆

Anlaß zu diesen Überlegungen bot das Ausstellungslokal der Citroën-Autos in der Rue Marboeuf in Paris mit seiner Glasfläche von 400 qm. Es handelt sich um den kühnsten Versuch, der seit langem, und nicht nur in Paris, gemacht wurde. Die beste Tradition des 19. Jahrhunderts (Höhepunkt: Halles des machines, Weltausstellung 1889) wird

darin weiterverfolgt. Es umfaßt zehn Stockwerke, acht über der Erde, zwei unterirdisch. Bereits ragen die Eisenträger mannshoch über die flache Dachfläche, um jederzeit drei oder vier weitere Stockwerke anfügen zu können. Die fünf umlaufenden Galerien zur Aufnahme der Autos bestehen aus frei vorkragenden Terrassen, die in der Mitte einen mächtigen freien Luftraum lassen, abgeschlossen von Decke und Glaswand. 10000 qm beträgt der zur Verfügung stehende Aufstellraum, der über einem Grundstück von nur 1216 qm geschaffen wird.

Schon der Bauvorgang zeichnete sich durch Kühnheit aus. Man wollte für den Herbstsalon 1928 in wenigen Wochen bereits zwei Stockwerke zur Verfügung haben. Für den Aushub des Fundaments (zwei Stockwerke tief) hätte die Zeit nicht gereicht. Man grub Schächte für die Betonfundamente und goß sie aus. Darauf setzte man sofort das Eisenskelett. Im Juni 1929 fanden wir den Bau in vollem Betrieb. Im September war er vollendet. Bauzeit: acht Monate.

Der Zweck des Baus: ein Verkaufslokal für Automobile. Überblickt man die Stockwerke, so darf man wohl sagen, daß es sich um die erste Lösung eines »Warenhauses« für Automobile handelt. Um mit einem Augenaufschlag — auch von außen — das gewaltige Lager umfassen zu können, errichtete man jenen 19 m hohen Glasvorhang, der den Blick von weitem auf sich zieht. Vielleicht hätte man die Glasfläche, wie Corbusier das augenblicklich bei der Fassade der Fabrik Draeger (Paris) versucht, etwas neigen müssen, um Spiegelungen durch reflektiertes Licht zu vermeiden.

Man hat lange schon gläserne Häuser auf dem Papier entworfen. Es waren Häuser, bei denen man an Stelle von Stein Glas setzte. Der Ingenieur ist weitergegangen. Er hat nicht nur ungeheure Flächen aneinander gereiht, er hat sie durch eine Rahmenkonstruktion in der Höhe verankert. Aus 18 Glasfeldern von 10×3,1 m setzt sich die Wand zusammen. Sie wird versteift durch die beiden eisernen Rippen von prachtvoll knapper Dimensionierung, aber getragen wird die ganze Wand rechts und links von zwei — heute unter einer dicken Mauerschicht verschwundenen — Brückenträgern, die ihre Last in der Höhe durch einen quergelagerten Träger übernehmen. 19 Tonnen beträgt die Last des Eisengerüstes dieser schwebenden Wand. Auf diesem eigentlichen konstruktiven Kampffeld ist nicht der leiseste Platz für dekorative »Verschönerung«.

Glas ist uns fremd, Eisen ist uns fremd. Amorphe Gebilde. Unedles Material. Zweifellos tötet die Industrialisierung den individuellen Abdruck der Hand. Aber einer Straße aus solchen Glaswänden würde eine kaum vorstellbare Phantastik entströmen.

Leider hat der Architekt-Dekorateur den Sinn des Baus entstellt. Rechts und links werden zwei »monumentale« mittelalterliche Mauerkulissen hochgeführt, die den Bau zusammenpressen, so daß er fast das Aussehen eines ungeheuren Photographierahmens annimmt. Der Architekt hat sein Möglichstes getan, um zu vernichten, was der Ingenieur erreicht hatte. Neben die helle Kühnheit unserer Zeit setzt er das Fragment einer Burg und die pathetische Inschrift Marboeuf scheint einem Kriegerdenkmal entnommen zu sein. Am lehrreichsten aber ist das Mißverstehen des Architekten im Innern: die schlanke, durchgehende Eisenskelettkonstruktion ummantelt er mit hohlem schwarzen Eisenblech, das ungefähr die zehnfache Grundfläche des Trägers einnimmt. Man schämt sich der Leichtigkeit der Konstruktion und täuscht die Massivität einer romanischen Krypta vor.

Das ist kein Einzelfall. Die Gründe, warum die Wolkenkratzer in New York ihr Renaissancekleid tragen, die neuen Bauten auf den Pariser Boulevards sich eine unmögliche Fassade ankleben und das Völkerbundsgebäude in Genf eine lächerliche Kulisse zu werden droht, sind die gleichen: das Haus soll aussehen, als läge seiner Herstellung immer noch die handwerkliche Produktionsweise zugrunde. Ein Jahrhundert des Zögerns mag auch auf dem Gebiet der Architektur genügen. Es dürfte der Augenblick gekommen sein, endgültig auf das anderslautende Kommando unserer Zeit zu hören.

RUNDSCHAU

DEUTSCHE KUNST IN MOSKAU

Ein Spiel des Zufalls hat in den ersten Maitagen eine richtige »Woche deutscher Kunst« in Moskau geschaffen. Plakate an allen Straßenecken luden in das »Museum der Schönen Künste« zur Eröffnung der Schau von Werken deutscher Maler des 17. bis 19. Jahrhunderts, und ein paar Tage früher fand im »Museum Moderner Kunst« die Inauguration einer Ausstellung deutscher Gebrauchsgraphik statt. Gleichzeitig hielt einer der jüngeren Meister des neuen Bauens in Deutschland, der Architekt Ernst May aus Frankfurt a. M., hier einige Vorträge über die aus der neuzeitlichen Bautechnik und ihrer Rationalisierung resultierenden neuen Bauformen, welche vorwiegend durch die breit angelegten Siedlungsbauten der Heimatstadt des Lektors in Lichtbildern illustriert wurden. Dazu kamen noch die deutschen Theatervorstellungen der Berliner »Truppe junger Schauspieler«, die seit Ende April in Moskau »Cyankali« und die Lampelsche »Revolte im Erziehungsheim« spielten; wenn schliedßlich erwähnt wird, daß auf einer russischen Bühne »Kabale und Liebe« zur selben Zeit volle Häuser machte, so runden sich all diese Demonstrationen alter und neuester deutscher Kunst in der Sowjethauptstadt zu einem vielseitigen Ganzen ab. —

Die Spezialschau deutscher Meister nicht allzu ferner Vergangenheit gab zum erstenmal ein geschlossenes Bild alles dessen, was das »Museum der Schönen Künste« in dieser Richtung an Gemälden besitzt. Zu dem bereits bekannten Bestande der einstigen Gemäldegalerie des Rumjantzoff-Museums sind nunmehr all die Bereicherungen und neuen Zuweisungen aus den Revolutionsjahren hinzugekommen; einige wenige Exponate sind für die Ausstellung auch aus anderen Quellen entliehen worden. Quantitativ eine recht ansehnliche Sammlung von ca. 120 Nummern, der es aber an Schlagern fehlt und die dem Kunstverständnis der einstigen russischen Sammler auf diesem Gebiete kein allzu günstiges Zeugnis ausstellt. —

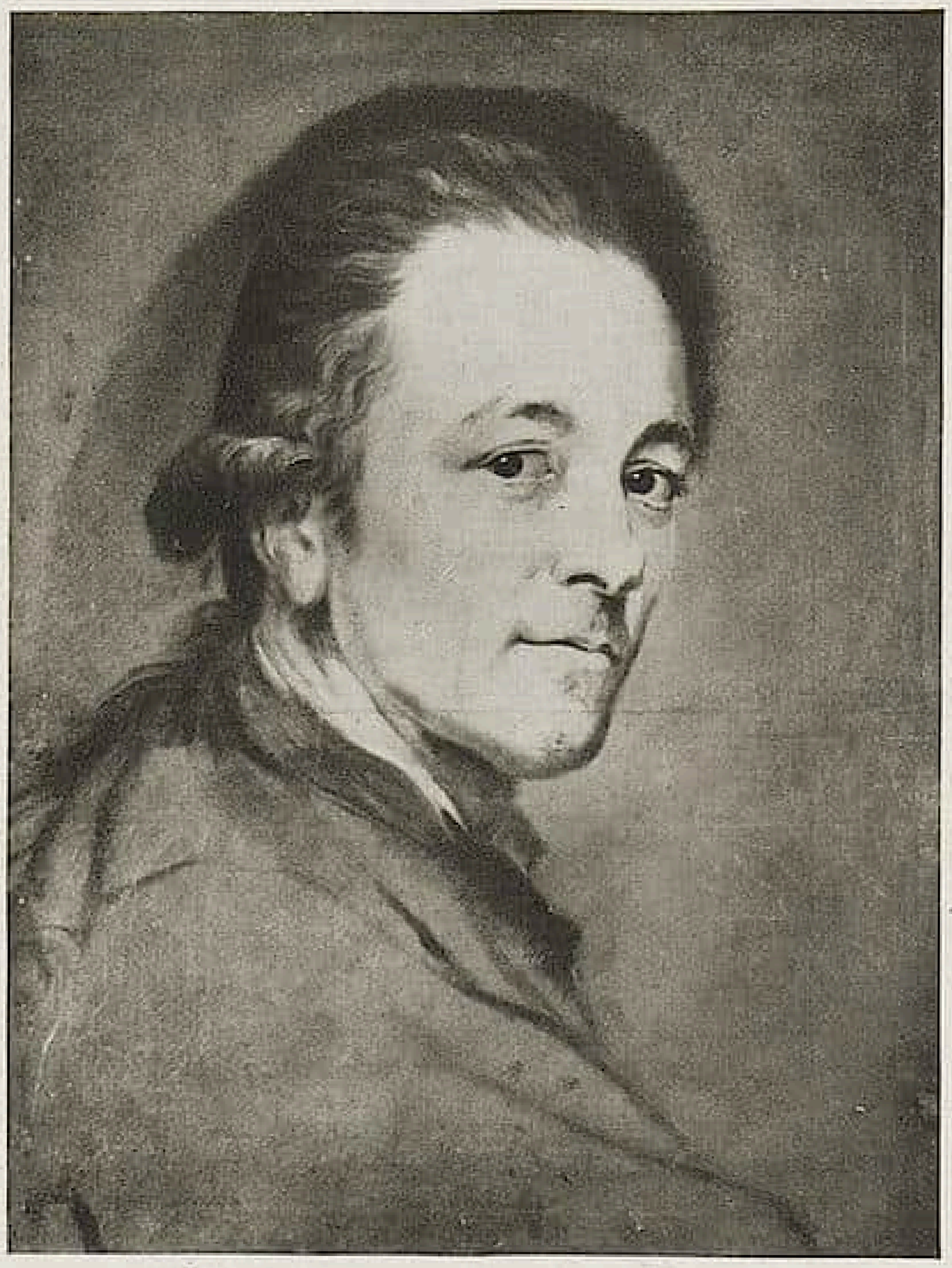
Den Gang der Bewegung charakterisieren vorerst einige kleine mythologische Kompositionen Elsheimers, Rottenhammers und dessen Schülers, des Miniaturisten Joh. König, weiterhin Joh. Platzer mit zwei Kupfertafeln, die trotz ihrer großen Ausmaße den Eindruck von Emailminiaturen machen, Balth. Denner und Dietrich mit einigen Schlachtenbildern, dem sich dann A. Adam mit gleichen Themen anschließt. Abseits als rein malerische Erscheinung steht Maulpertsch mit einer famosen kleinen Judith-Skizze. Die Linie des anekdotenhaften Genrebilds beginnt mit G.-M. Kraus und geht über Romberg, einen ganz schwachen Waldmüller, dann weiter zu Meyerheim, Knaus, Vautier, Defregger, Kindler u. a., um schließlich unverhofft in der Fermate des prickelnden »Luxembourg-Gartens« (1875) Ad. Menzels anzuklingen. —

Die vielen Landschaftsbilder, beginnend mit J.-H. Roos und Ph. Hackert, haben in ihrer Mehrzahl dem heutigen Beschauer wenig zu sagen, doch sind die aparte »Hügellandschaft« K. D. Friedrichs, ein farbenschöner Gebirgssee des fast unbekannten Ernst Kaiser, ein feiner Pettenkofen und zwei effektvoll-festliche Gemälde Oswald Achenbachs hervorzuheben. —

Daß Bildnisse, besonders russische, in der Sammlung einen weiten Platz einnehmen, war vorauszusehen, und in der Tat sind sie hier reichlich vertreten. Den Reigen der deutschen Künstler, die in Rußland tätig waren, eröffnet J. G. Tannauer mit einem 1719 in Petersburg gemaltem Porträt; ihm folgen J.-B. Lampi, dessen Aufenthat in der Newahauptstadt im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts auf die russische Porträtmalerei von starkem Einfluß war, zwei weitere Österreicher L. Guttenbrunn mit einem miniaturenhaften Selbstbildnis, sowie der Tscheche M. F. Quadal, von dem die Tretjakeff-Galerie auch ein großes

Ausstellungslokal für Automobile, Rue Marbouef, Paris 1929 — Phot. S. Giedion

Zu dem Beitrag: »Architekt und Konstruktion«



Anton Graff — Selbstbildnis
Aus der Ausstellung im Museum der Schönen Künste, Moskau

Werther-Bild besitzt, und schließlich Karl Bardua, der viele kleine Bildnisse in Rußland hinterlassen hat. Angelica Kaufmann scheint bei russischen Amateuren ihrer Zeit viel Glück gehabt zu haben, da ihre großen Gemälde eine ganze Wand der Schau mit korrekt akademischer Kunst füllen, darunter das bekannte Selbstbildnis mit den zwei Musen. Aus der Eremitage kommt ein Brustbild, das wohl nur versehentlich als zweites Selbstporträt der Künstlerin im Katalog figuriert, da es weder ihre Züge noch Malweise aufweist. Von ihren schweizer Landsleuten fesselt der treffliche Anton Graff mit einem expressiven Selbstporträt, und Winterhalter zeigt wiederum, daß er ein nur sehr mittelmäßiger Porträtist war, doch mit Geschick und Geschmack das Zeitlich-Modische seiner aristokratischen Modelle zu fixieren verstand. Den Kreis erweitern Grassi, dessen repräsentativ-romantisches Bildnis eines Fürsten Trubetzkoj neben einem wohl mit Recht Füger zugeschriebenen schönen Damenporträt die Glanzstücke der Ausstellung bilden, sowie ferner Fr. Aug. Tischbein, J. Stieler (Eugen Beauharnais) und einige andere. —

Die Schau deutscher Reklame- und Kleingraphik, die nach einer Tournee durch die Sowjetukraine nunmehr in Moskau landete, ist vom »Bunde deutscher Gebrauchsgraphiker« in Gemeinschaft mit der »Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande (WOKS)« arrangiert worden. Das gesammelte Material, wenn auch nicht allerneuesten Datums, brachte Proben aus all den zahlreichen Zellen des wirtschaftlichen Lebens, wo moderne Graphik Verwendung findet, und gab einen Querschnitt durch das Schaffen deutscher Graphiker auf besagtem Felde. Viel Bewunderung erregte speziell das hohe Niveau der polygraphischen Drucktechniken in Deutschland, das in den meisten exponierten Blättern zutage trat. —

P. Ettinger

NEUES VON DEN AMERIKANISCHEN MUSEEN

Im New Yorker Metropolitan Museum gab es jüngst zwei Festtage. An dem einen wurde die dem Museum hinterlassene, in ihrer Reichhaltigkeit erstaunliche Sammlung der verstorbenen Mrs. H. O. Havemeyer mit gewissen, durch Raummangel erzwungenen Einschränkungen erstmals ausgestellt. Sie wird in ihrer Gesamtheit bis nächsten November zu sehen sein. Dann werden die einzelnen Werke nach Schulen und Gebieten aufgeteilt werden. Mrs. Havemeyer begann mit dem Sammeln französischer Impressionisten, wobei sie von ihrer Freundin Mary Cassat auf das beste beraten wurde. Ganz besondere Vorliebe hatte sie offenbar für Courbet und Degas, während Renoir ihr ferne stand. Von ihm erwarb sie nur ein einziges Gemälde, allerdings ein ganz wundervolles. Von den damals »Modernen« wandte sich ihr Interesse auch den alten Meistern zu, meist solchen, die als Vorläufer der Moderne angesehen werden können, vor allem El Greco und dann auch Goya. Die größten Perlen ihrer Sammlung sind des Greco monumentales und von spotanem Leben erfülltes Bildnis des Großinquisitors und des Meisters unerhörte, fahle Landschaft von Toledo, wohl die erste expressionistische Landschaft. Von besonderer Bedeutung sind noch einige Rembrandt- und Frans Hals-Bildnisse; dann ein etwas isoliert dastehendes Männerporträt des Hugo van der Goes. Von Rembrandt finden sich auch mehrere vorzügliche Handzeichnungen und Radierungen, darunter das Hundertguldenblatt. Charakteristisch für die Sammlerin ist die Tatsache, daß sie von Corot Figurenstücke den silbrigen Nymphentanzlandschaften vorzog, und daß sie Daumier und Cézanne zu würdigen wußte. Degas ist so glänzend in ihrer Sammlung vertreten, daß nun das Metropolitan Museum plötzlich mit zur wichtigsten Stätte für das Studium dieses Meisters geworden ist. Überhaupt schließen sich mit den Beständen dieser Sammlung manche empfindliche Lücken des Museums. Die Zahl der Plastiken ist beschränkt. Hervorragend sind ein Relief »Madonna mit Kind« von Mino da Fiesole, ferner der frühe französische Kopf eines Königs aus dem 13. Jahrhundert und

C. D. Friedrich Hügellandschaft

Aus der Ausstellung im Museum der Schönen Künste, Moskau

die Büste einer Törichten Jungfrau, rheinische Schule aus dem frühen 14. Jahrhundert. Von großem Umfang ist ferner die japanische Abteilung. Aber auch herrliche Beispiele chinesischer Kunst finden sich, sowie einige klassische und ägyptische Werke. Alles in allem eine der ganz großen, mit persönlichem Geschmack zusammengebrachten Sammlungen.

Der zweite Festtag des Metropolitan Museums fiel mit seinem sechzigsten Geburtstag zusammen und war dem Andenken des ehemaligen Kurators der Waffenabteilung, Bashford Dean gewidmet, dem das Museum den grandiosen Ausbau dieser Abteilung innerhalb einer kurzen Zeit verdankt. Ihm zu Ehren wurde ein besonderer Saal benannt, in dem Werke aus seiner eigenen Sammlung, die dem Museum gehören, zur Aufstellung gelangt sind.

Das Bostoner Museum kündigt an, daß es ein Erbe von mehreren Millionen durch die Hinterlassenschaft der Mrs. Harriet J. Bradbury antreten wird, von der ihm die Hälfte zufällt. Von dieser Summe sollen eins bis zwei Millionen zum Bau eines neuen Flügels verwandt werden.

Auch das Fogg-Museum der Cambridger Harvard-Universität kann von einer großartigen Stiftung berichten. Es ist die Sammlung der Mrs. Nettie Goldsmith, Naumburg, die aus Gemälden, Skulpturen, Tapisserien und anderem besteht. Unter den Gemälden ragen hervor das Bildnis eines alten Mannes (aus Oldenburg) von Rembrandt und Grecos »Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel«; ferner Werke von Frans Hals, Rubens, Murillo usw.

Dem Philadelphia-Museum, das noch hofft, die ganze Sammlung Foule mit ihren wundervollen gotischen und Renaissancekunstwerken erwerben zu können, ist aus dieser Sammlung das wundervolle Terrakottamedaillon der »Lucretia« von Andrea della Robbia von Mr. und Mrs. Staunton B. Plek als Geschenk überwiesen worden. Früher wurde schon das Medaillon von Luca della Robbia durch den Wilstach-Fonds angekauft.

Das Detroiter Institute meldet den Erwerb zweier van Dyck und einer Rubens-Skizze hoher Qualität. Der eine van Dyck stellt ein Geschenk der Firma A. S. Drey dar. In dem Institute fand kürzlich eine bedeutende Ausstellung von Wandteppichen des 18. Jahrhunderts statt. Vor kurzem ist dort die größte Rembrandt-Ausstellung, die je in Amerika abgehalten worden ist, eröffnet worden. Über dieses wichtige Ereignis wird hier noch die Rede sein. F.

DIE AUSSTELLUNG SPANISCHER MALEREI IN ROM

Die Ausstellung von Meisterwerken spanischer Malerei aus dem Besitz des römischen Sammlers Grafen Contini, die am 1. Mai in der Galleria Nazionale d'arte moderna eröffnet wurde, umfaßt 66 Bilder, die sich, um die berühmtesten Namen zu nennen, auf Greco, Murillo, Ribera, Velasquez, Mazo, Zurbaran und Goya verteilen.

Eindrucksvoll ist die Reihe der Grecos, die einen guten Überblick über die Entwicklung des Meisters gewährt. Von besonderem Interesse sind einige Frühbilder, wie die »Vertreibung der Händler aus dem Tempel« und eine »Verkündigung«, die der Katalog der Ausstellung in die Jahre 1560/65 bzw. 1565/70 setzt. Den reifen Künstler zeigen Werke wie die »Entkleidung Christi« (früher in der Sammlung des Principe del Drago, Rom) und die »Reue Petri« sowie der »H. Martin« (1598/99)

und ein Apostelkopf, beides Bilder, die aus der Sammlung Syngros in Athen stammen.

Mit einigen guten und charakteristischen Stücken, einer Anbetung der Hirten (früher beim Herzog Rutland, Belvoir Castle) und einer Madonna mit der H. Rosa (früher Sammlung Douglas) ist Murillo vertreten. Überraschend wirkt das aus der Sammlung Donnat stammende, ebenfalls dem Murillo zugeschriebene lebensgroße Porträt eines Mannes in ganzer Figur.

Prachtstücke sind von Ribera und Zurbaran zu sehen. Das Porträt eines Santiago-Ritters (früher in der Sammlung des Herzogs von Osuna) gehört sicher zu den stärksten Arbeiten des Meisters. Von erstaunlicher Kraft der Farbe ist das bezeichnete und 1633 datierte Stilleben des Francisco Zurbaran, vielleicht das vorzüglichste Stück der ganzen Schau. Ebenfalls ausgezeichnet sind die »Geburt Mariae« (früher Sammlung Théodore de Berckhein) und »Maria mit Joachim und Anna« des gleichen Meisters.

Weniger glücklich dürfte Velasquez vertreten sein. Wirklich charakteristisch erscheint nur das Bildnis eines Edelmanns (Klassiker der Kunst, Velasquez, 4. Auflage, S. 35/36), das der Katalog etwa in das Jahr 1629 setzt. Die beiden andern kleinen Porträts (Nr. 56 und 62) lassen noch kaum den großen Menschendarsteller, zu dem sich Velasquez später entwickelt hat, ahnen. Durch den Gegenstand seiner Darstellung interessant ist das als »Omaggio a Tiziano« bezeichnete Bild (Nr. 61), auf dem der Genius der Malerei in Gestalt eines Putto den »Petrus Martyr« des Tizian kopiert. Nicht ganz überzeugend erscheint die Zuweisung von zwei Heiligengestalten an Velasquez (Nr. 59 und 60), über deren Provenienz der Katalog keine Angabe macht.

Von Mazo, dem Schwiegersohn des Velasquez, ist das ausgezeichnete Porträt eines Santiago-Ritters (früher Sammlung Douglas) zu sehen.

Prachtvoll wiederum ist Goya vertreten. Ich nenne Stücke, wie das Porträt eines Torrero, des Malers Cameron und des Infanten Don Antonio Pascual, ferner von den figürlichen Darstellungen den farbensprühenden Bozzetto zu einem scheinbar nicht ausgeführten Gemälde einer Assunta.

Von einem unbekannten Maler (Monogrammist DC) stammt das sehr charakteristische ganzfigurige Porträt der früheren Sammlung Nelidoff in Paris. Historisch interessant sind die 20 Skizzen des Vincenzo Carducho zu seinem heute über die verschiedensten Sammlungen Spaniens verstreuten Zyklus der Karthäusergeschichten. Erwähnt sei schließlich noch als besonders eindrucksvoll das Porträt der Gemahlin Philipps II., Elisabeth von Valois, von Sanchez Coello.

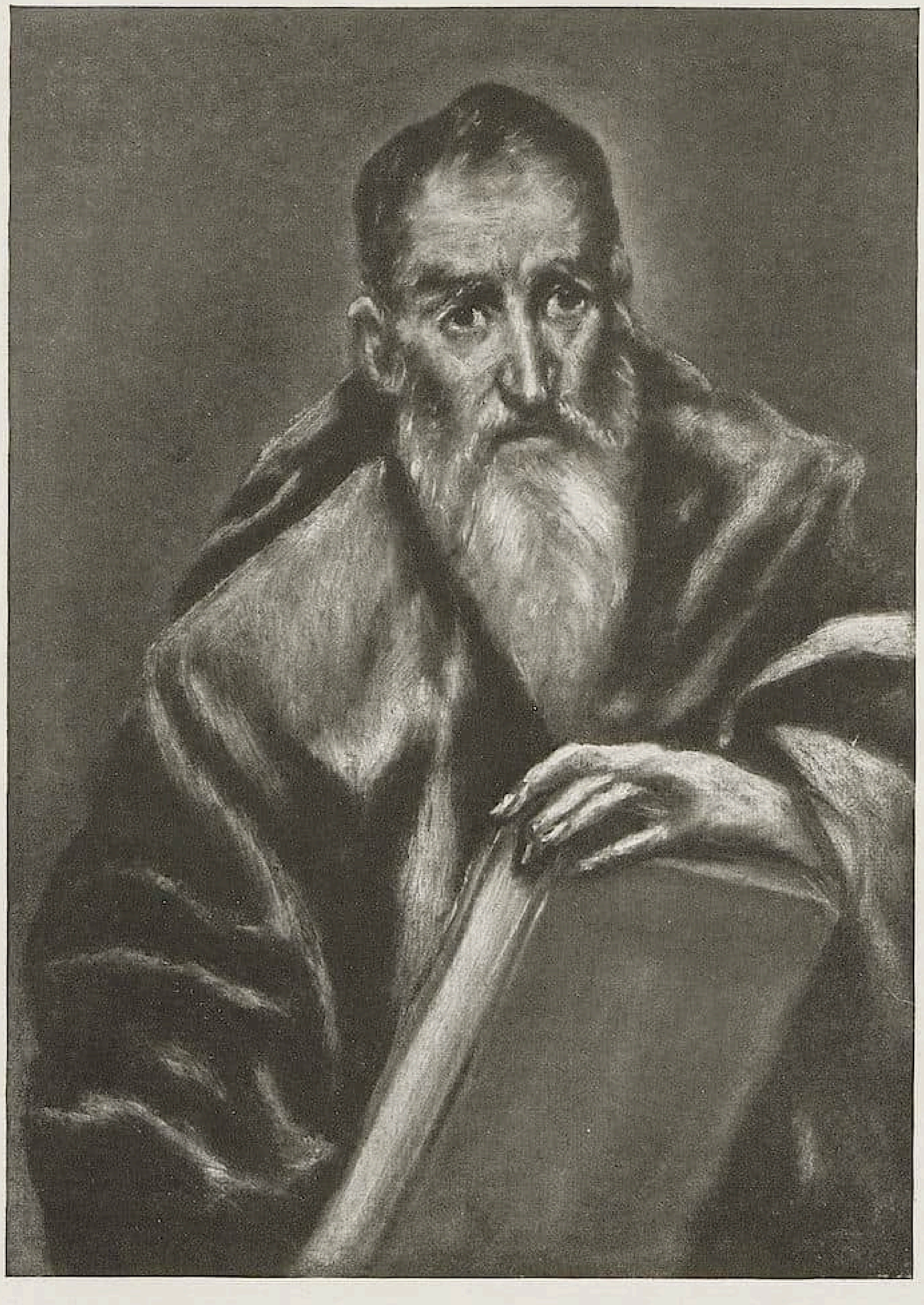
Wie man aus den genannten Bildern sieht, handelt es sich hier um eine Ausstellung von ungewöhnlichem Format, in der jedes einzelne Stück seine Bedeutung hat. Die Aufstellung der Bilder in vier gut beleuchteten Räumen der Galleria d'arte moderna ist ebenfalls gut gelungen. Besonderes Lob verdient schließlich der von Roberto Longhi und August L. Mayer mit hervorragender Gründlichkeit gearbeitete Katalog, der auf 65 Tafeln jedes einzelne Stück zum Teil mit Detailaufnahmen abbildet, dem der Verlag Bestetti und Tumminelli ein einwandfreies typographisches Gewand verliehen hat[1]. Ludwig Schudt

DER DEUTSCHE WERKBUND IN PARIS

Ohne dem Urteil unseres Pariser Mitarbeiters P. du Colombier oder gar dem von S. Giedion für den Cicerone vorbereiteten größeren illustrierten Beitrag vorgreifen zu wollen, sei doch heute schon folgendes notiert:

Die in einem Seitenflügel des Grand Palais untergebrachte »section allemande«, die einer Einladung der »société des artistes décorateurs« folgte, fixiert im Sinne der kulturellen Beziehungen zwischen beiden Völkern eine Tatsache von geradezu historischer Bedeutung. Es ist das erstemal, daß die französische Vereinigung einer selbständigen ausländischen Abteilung ihre Räume zur Verfügung gestellt hat — und es ist ein großes Glück für beide Teile, daß die Aufgabe als solche dem deutschen Werkbund unter der besonderen Leitung von Walter Gropius übertragen werden konnte. Dieser hat die Planung und den Aufbau der Ausstellung mit seinen Mitarbeitern Moholy-Nagy, Marcel Breuer und Herbert Bayer durchgeführt, die sich ihrerseits in vorbildlicher Weise der künstlerischen Autorität des Leiters unterordneten, so daß das Ganze einen absolut einheitlichen Charakter aufweist. Was an Einzelräumen im Sinne einer modernen Idee gezeigt wird (Gesellschaftsraum eines zehnstöckigen Wohnhochhauses u. a.), erhärtet den Standpunkt unserer europäischen Situation, nicht weniger aber auch die Höhe unserer künstlerischen Weltanschauung. Das Ziel der Vereinheitlichung unserer Lebensformen oder — wie es Gropius genannt hat — der Wille zur Entwicklung eines einheitlichen geistigen Weltbildes ist wohl selten ähnlich klar zutage getreten. Die Leistung selbst überzeugt — und in allerstärkstem Maße gerade auf der anderen Seite — weil Geschmack und Ehrlichkeit der Gesinnung das Zeichen der künstlerischen Formung sind, die ihrerseits nicht nur durch Zweckmäßigkeit, sondern in vielen Fällen auch durch die neuen technischen Mittel bestimmt ist. Eine solche Ausstellung wertet aber um so höher, als sie in einem so sehr von der Tradition bestimmten Lande wie Frankreich leicht zu einem Fehlschlag hätte werden können, wenn sie nur an einem einzigen Punkt das hohe künstlerische Niveau irgendeiner Konzession wegen verlassen haben würde.

[1] Gli antichi pittori spagnoli della Collezione Contini-Bonacossi. Catalogo critico redatto da Roberto Longhi e Augusto L. Mayer. Roma 1930. 55 S., 65 Taf. 8°.



Greco — Aus der Ausstellung spanischer Kunst in Rom — Apostelkopf

Man sollte Mittel und Wege finden, um die Ausstellung auch in Deutschland zu zeigen. Hätte es aber noch eines Beweises bedurft, daß wir in Gropius einen der berufensten Führer innerhalb der europäischen Bewegung besitzen — was einige schon 1914 erkannt haben — dann ist er hier gegeben. Die Idee aber, daß dank seiner und seiner Mitarbeiter Künstlerschaft das offizielle Frankreich nun endlich auch ein ihm bis dahin unbekannt gebliebenes anderes Deutschland kennenlernen darf, hat schon ihren besonderen Reiz. B.

DER DEUTSCHE PAVILLON IN VENEDIG

Der deutsche Pavillon, den diesmal H. Posse für die internationale Kunstausstellung organisiert hat, zeigt ein paar abgerundete Kollektionen führender Gegenwartskünstler, einen Querschnitt durch das vitalere Deutschland. Im Hauptsaal Beckmann und Hofer mit etwa 20 Bildern, Schlemmer und Baumeister, im zweiten Saal G. Grosz und Dix, daneben Schrimpf, in dem einen Kabinett Schmidt-Rottluff und Heckel, im anderen Klee, Kandinsky, Feininger und M. Ernst (zusammen zwan-

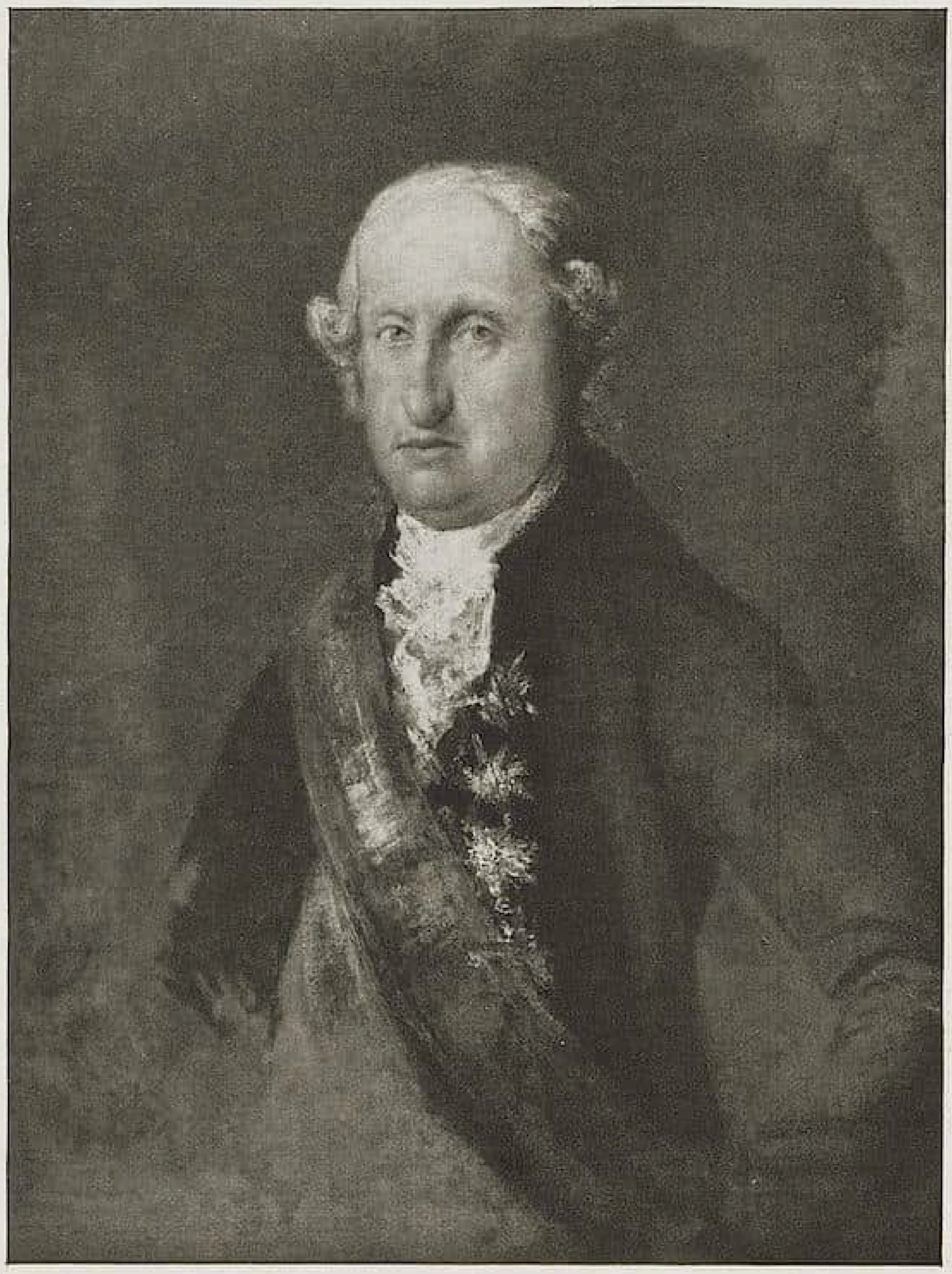
Sanchez Coello Bildnis der Königin Elisabeth von Valois
Aus der Ausstellung spanischer Kunst in Rom

zig Gemälde). In dieser klaren Stellungnahme dürfte die deutsche Kunst in Venedig noch nicht zu sehen gewesen sein. Dabei sind von allen Künstlern entscheidende Werke ausgestellt. Von Beckmann u. a. das »Strandbild« aus dem Staedel und »Pierette und Clown«, von Hofer die große »Tischgesellschaft« und »Jellow blue dogs«, von Dix die »Eltern« und »Porträt Flechtheim«, von Grosz »Die Dinge warten«, von Schmidt-Rottluff die »Baumlandschaft«, von Schlemmer »Bekleidete und Unbekleidete in Architektur« (Borst-Stuttgart). Von Bildhauern sind vertreten: Albiker (Torso), Barlach (Grausen), Belling (Dreiklang), Kolbe (Herabsteigende), Marcks (Prophet), Mataré (Kuh), Scharff (Hockende) und Voll (Badende). W. G.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Mosaik und Glasmalerei / Südafrikanische Felsbilder / Rodin-Aquarelle

Die Werkstätten Puhl-Wagner-Heinersdorff haben zur Besichtigung mehrerer gerade der Vollendung entgegen gehender kirchlicher wie profaner Mosaiken und Glasmalereien eingeladen. Neben konventionelleren Arbeiten fallen die im Grundklang blaugrünen, stark mit Schwarzlot abgedeckten Chorfenster für die Stiftskirche St. Goar nach César Kleins Entwurf und die hellen Glasgemälde für die Herz-Jesu-Kirche Oberhausen auf, die Heinrich Dieckmann entworfen hat, — besonders dann die musivischen Wand- und Deckenauskleidungen für die Eingangshalle der Irving Trust Comp. New York, enorme, aus tiefem Rot ins leuchtendste Orange übergehende Flächen, die goldenes Geäder zu Draperie rafft und faltet. Der Raumeindruck muß fürchterlich sein. Sehr reizvoll hingegen in ihrer anmutig-strengen Zeichnung und in der sehr eigen auf Elfenbeinschattierungen, braune Töne und etliche verfeinerte Rotakzente beschränkten farbigen Haltung die von Werner Peiner entworfenen Mosaiken für das Verwaltungsgebäude des Shell-Konzerns in Hamburg. Aufträge aus aller Welt, etwa die Mosaiken für eine Kirche bei Belgrad, bezeugen den Ruf dieser unvergleichbar leistungsfähigen Werkstätten. Man erkennt die freudige Bereitschaft, die alten Techniken in den Dienst heutiger Formgesinnung zu stellen, und gewinnt aus Proben früher schon ausgeführter Dekorationen den Eindruck, daß gerade einer Kunst streng geometrischer Flächenrhyth-



Goya — Bildnis des Infanten D. Antonio Pascual

Aus der Ausstellung spanischer Kunst in Rom

misierung das Mosaik vorzüglich zu entsprechen vermag. Hier eröffnen sich, zumal für das mit Steinen verschiedener Größe operierende Mosaik, ganz neue Möglichkeiten, und man möchte Puhl-Wagner-Heinersdorff vor allem die entsprechenden Profanaufgaben wünschen.

Leo Frobenius hat von einer Südafrikaexpedition an tausend Kopien nach Felsbildern heimgebracht, von denen etwa die Hälfte durch die Staatliche Kunstbibliothek im Lichthof des Völkerkundemuseums gezeigt worden ist. Zwei große Gruppen schälen sich heraus: die polychrome, im Stil der europäischen Prähistorie nahe Malerei der südlichsten Gebiete, und die silhouettierende Malerei Rhodesiens, die an Ägypten denken läßt. Eine chronologische Einteilung scheint um so weniger möglich, als die Bilder immer wieder neu übermalt worden sind, so daß sich vielschichtige Figurengeflechte, oft enormen Umfanges, ergeben. Es ist ungemein wertvoll, daß ein kaum zugängliches und wohl bald zerstörtes kulturhistorisches Material durch diese Kopien seinem ganzen Umfange nach bewahrt und vermittelt wurde. Die Empfänglichkeit der modernen Malerei für die Sprache solcher ursprünglichen und gemeinisvoll-einfachen Darstellungen verleiht der Übertragung durch weit herumkommende Kopien besondere Bedeutung.

Seltsam, wie sich die Aquarelle Rodins, von denen die Galerie Flechtheim eine umfangreiche Folge zeigt, damit berühren. Es ist ihre Unmittelbarkeit, diese wunderbare Vereinfachung der Körpergestalt, die die Eindrücke verbindet. Freilich bei Rodin gewagte, wiedergewonnene Unmittelbarkeit, die Einfachheit der letzten, übermütigen Einsicht, und von seinem plastischen Schaffen her gerade als Dokumentation der Selbstüberlegenheit so bezwingend. Immer wieder ist das Spiel des Nackten aus tausend keck ausprobierten Stellungen mit einem einzigen tönenden, das Fleisch beleben-

den Zuge aufgefangen, immer wieder die empfindliche Umschreibung des Aktes mit Farbenhauch erfüllt, durchblutet und unendlich zart ins Konkrete erhoben. Wolfradt

Bei Heidkamp in Potsdam sind Gemälde, Handzeichnungen, Aquarelle und Graphik des Maler-Radierers Joachim-Carl Friedrich ausgestellt, die trotz der Jugend des Künstlers erfreuches Talent und starke Ausdrucksfähigkeit zeigen und ziemliche Eigenwilligkeit in der Behandlung der Themen erkennen lassen. Kl.

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Fides: eine ausgezeichnete Sammlung von Handzeichnungen van Goghs, die sich auf die Zeit von 1879 bis 1890 verteilen. Das Material ist zum größten Teil durch die Ausstellung bei Wacker bekannt. Im Kunstverein: E. Barlach und eine Kollektion von A. Böckstiegel, der im wesentlichen derselbe geblieben ist. Bei Kuehl ein Dutzend Vlamincks aus verschiedenen Schaffensperioden, bei Arnold gute Zeichnungen von B. Kretzschmar. W. G.

Vom 6. Juni bis Ende September findet in den Räumen des Sächsischen Kunstvereins eine Ausstellung »Dresdner Kunst 1930« statt, die von den drei Dresdner Künstlerverbänden unter Mitwirkung des Sächsischen Kunstvereins veranstaltet wird. Sie wird Werke der Malerei und Plastik enthalten und soll anläßlich der Internationalen Hygieneausstellung Dresden 1930 einen repräsentativen Überblick über das heutige Kunstschaffen in Dresden gewähren. K.

EINE JURYFREIE KUNSTAUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

Düsseldorf hat in diesem Jahre zum erstenmal eine große juryfreie Ausstellung. Über 400 Aussteller zeigen insgesamt 738 Werke in 44 Sälen. Resultat: hier ist ein verwirrendes Durcheinander entstanden. Die Masse des Kitsches erdrückt die möglichen Höhepunkte. Weder dem Künstler, noch dem Publikum und am wenigsten der Kunst ist damit ein Dienst erwiesen.

In wenigen Sälen ist die gute Kunst zusammengehängt. Hier findet man Malerei von beachtlichem Niveau, von Wilhelm Schmurr, Clarenbach, Siekmeyer, Heinrich Nauen, Kralik, Campendonck, Peerboom, Theo Champion, Erich von Perfall und Ernst te Peerdt. Außer diesen drei oder vier Sälen ist alles übrige bedeutungslos.

Neben der großen Masse Malerei ist Plastik und Architektur nur schwach vertreten, außergewöhnliche Leistungen fallen nicht auf. K.

LONDONER AUSSTELLUNGEN

Im Nordhof des Victoria und Albert Museums hat man aus musealem, klerikalem und privatem Besitz eine Sammlung englischer mittelalterlicher Kunst zusammengebracht, die sich durch ihr hohes Qualitätsniveau wie durch ihre Vielseitigkeit auszeichnet. Buchillustrationen, Heiligenbilder, Skulpturen, Kopien von Fresken, Kirchengerät und Hausgeschirr, Möbelstücke, Büchereinbände, Priestergewänder, Gläser, Ringe, Siegel und Edelsteine, eine Menge verschiedenartiger Werke also, bieten Einblick in das künstlerische Schaffen Eng-

Zurbaran — Aus der Ausstellung spanischer Kunst in Rom — Stilleben

lands von der Wiedereinführung des Christentums im anglo-sächsischen Staat bis zur Reformation. Am besten lassen sich in ihrer chronologischen Folge die ausgestellten Buchminiaturen studieren. Aus dem 10. Jahrhundert birgt das Benedictional of St. Aethelwold (Duke of Devonshire) prachtvolle Illustrationen, das 11. Jahrhundert ist mit der bekannten Gospelschrift des Pembroke College in Cambridge vertreten, aus dem 12. Jahrhundert stammt der Eadwine Psalter, der eine Kopie des Utrecht-Psalters ist (Trinity College Cambridge) sowie Bibelillustrationen (Winchester Cathedral und Mr. J. P. Morgan), das 13. Jahrhundert wird großartig repräsentiert durch Morgans Windmill Psalter. Unter den Bildern ragt das ganzfigurige Bildnis König Richard II. auf dem Thron von um 1400 aus Westminster Abbey hervor, unter den bedeutenden Skulpturen ist die Moses-Figur des Yorkshire Museums von um 1200 ein besonders interessantes Stück. Zu den erlesensten Stücken des altenglischen Kunstgewerbes, von dem das Victoria and Albert Museum von seinen eigenen Schätzen das meiste bieten kann, gehört der Gloucester Kandelaber vom Beginn des 12. Jahrhunderts. Das Gesamtbild, das man auf der Ausstellung gewinnt, vermittelt den Eindruck, daß die englische Kunst jener Epoche zwar erfindungsreich und eigenartig ist, im Gegensatz zur kontinentalen Kunst aber an einer seltsam matten Weichheit und Aktionslosigkeit zu erkennen ist.

Der Burlington-Klub veranstaltet eine private Ausstellung der »Kunst dunkler Jahrhunderte«, über die wir im nächsten Heft berichten werden.

h. r.

OLDENBURG i. O.

Wilhelm-Tischbein-Ausstellung

Von Ende Juli bis Mitte September wird das Landesmuseum in Oldenburg das künstlerische Lebenswerk Joh. Heinr. Wilhelm Tischbeins, des einstigen Hofmalers und Begründers der Galerie in Oldenburg, zum erstenmal in einer umfassenden Ausstellung zeigen. Das Ziel ist dabei, die Art Wilhelms gegen die seiner zahlreichen malenden Verwandten schärfer als bisher abzugrenzen und das Bild seiner Persönlichkeit konkreter und differenzierter erstehen zu lassen, als es die allgemeine Vorstellung, die nur den Goethe-Maler und den sich abquälenden Klassizisten kannte, bislang erlaubt hatte. Daher werden besonders die Anfänge und die Leistungen des Malers als Porträtisten höfischer und bürgerlicher Kreise des späten Rokoko und Zopfes zur Geltung gebracht werden, daneben die anderen meist übersehenen Neigungen und Bestrebungen dieses vielseitig anregbaren Mannes, das Bemühen um das Geschichtsbild, die poetischen Träumereien des Romantikers, die Liebe zu Tierwelt und Tierfabel, die innere Beziehung zu religiös-kirchlichen Stoffen und schließlich die Auswirkung auf kunstgewerblichem Gebiete.

J. H. W. Tischbein
Bildnis der Schaupielerin Doebbelin. 1778
Stich von Daniel Berger
Ausgestellt im Landesmuseum Oldenburg

Die Hinterlassenschaft des Malers ist sehr weit verstreut. Es ist noch nicht gelungen festzustellen, wo mehrere Bilder, die für die Vollständigkeit von besonderem Interesse sind, sich verbergen. Von den nach dem Deutschen Merkur 1781 über 50 in Berlin (1777 bis 1779) entstandenen Bildnissen sind nur wenige mit Namen bekannt, es sind die Porträts der Königin Elisabeth Christine, der Prinzessin Ferdinand, des Ministers von Finckenstein in der Tracht des Johanniterordens, des Ministers von Hertzberg, Gruppenbilder der Familie des Prinzen Ferdinand und der des Grafen Lehndorff, schließlich die Schauspielerin Doebbelin als Ariadne (vgl. den Stich von D. Berger nach Tischbein). Zuvor werden schon die Bildnisse der Landgräfin Philippine von Hessen und eines Prinzen von Württemberg erwähnt. In wessen Besitz sind diese Arbeiten heute? Und gibt es irgendwelche Spuren der anderen namenlosen, für die vorläufig kein Anhalt besteht? Da einzelne dieser Porträts nachweislich in mehreren Exemplaren vorhanden waren, dürften Nachforschungen aussichtsreich sein. Die Museumsdirektion wäre für jeden Fingerzeig dankbar. Auch aus den Jahren in Neapel (1787 bis 1799) fehlen eine Anzahl von Bildnissen, die sich aber vielleicht noch rekognoszieren lassen: Kronprinz von Neapel, Erbprinzessin Marie

Therese, Lord und Lady Hamilton (bisher nur ein idealisiertes Kopfbild bekannt), Mylord Bristol, Prinz von Schwarzenberg, Fürst Aremberg, Frau Skawronsky, Charlotte Campbell und als Zeichnungen Herder und der »Kunschtmeyer«. Hinweise, wie diese Gemälde aus ihrer Verborgenheit hervorgezogen werden können, sind sehr erwünscht. Dasselbe gilt für die Bildnisse der Göttinger Gelehrten Heyne und Blumenbach (1800 bis 1801) und für das 1782 in Zürich gemalte Doppelbildnis des Meisters mit seinem Bruder Jacob im Atelier (viele Bildnisse an der Wand, Diogenes nach Menschen suchend auf der Staffelei), dessen Wiederbringung sicherlich sehr wertvoll wäre. H. K.

WIENER AUSSTELLUNGEN

Maria-Theresia-Ausstellung / Das holländische Sittenbild / Ausstellung der Wiener Frauenkunst

Zum Gedenken des 150. Todestages der glorreichen Kaiserin veranstaltete der Verein der Wiener Museumsfreunde eine Maria-Theresia-Ausstellung im Schloß Schönbrunn. Ob gerade die Wahl von Schönbrunn als des bedeutendsten Denkmals der theresianischen Epoche für die Unterbringung der Ausstellung eine glückliche war, läßt sich in Zweifel ziehen. Unleugbar ist es, daß sich die Ausstellungsobjekte in den weiten Räumen verlieren, von dem Prunk der Umgebung erdrückt werden. Auch hat man, wohl um die Räume nicht um ihre ursprüngliche Wirkung zu bringen, von einer eingehenden Veranschaulichung der bildenden Kunst jener künstlerisch so fruchtbaren Zeit (dem Zeitalter der Daniel Gran, Troger, Maulpertsch, Kremser Schmidt, von denen wir bloß einige Handzeichnungen zu sehen bekommen) Abstand genommen. Gerade dadurch aber hat man die Schau um ihre stärksten Wirkungsmöglichkeiten gebracht. So ist aus dieser Ausstellung nur etwas Halbes geworden.

Immerhin bietet der Querschnitt, den die Schau von der Ära Maria Theresias gibt, dem Besucher der Ausstellung eine ungefähre Vorstellung von der Kultur der damaligen Zeit, von ihren Sitten und Gebräuchen. Die in den Vitrinen ausgestellten Urkunden geben uns einen Begriff von der Pflege des Rechtes und der Wissenschaften unter der großen Kaiserin, von der zeitgenössischen Musik und dem Theaterleben. Kleinkünstlerische Arbeiten, Edelmetallarbeiten für kirchlichen und weltlichen Gebrauch (darunter auch das prachtvolle Toilettesilber der Kaiserin), Porzellane aus der Wiener Manufaktur vermitteln einen Eindruck von dem hochentwickelten Wiener Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts, dessen glänzendstes Zeugnis die Inneneinrichtung von Schloß Schönbrunn ist mit ihren seit alters dort befindlichen Reliquien der theresianischen Zeit.

Bei Neumann & Salzer erhält man einen guten Einblick in das holländische Sittenbild, der mit manchem Interessanten aus Kunsthandel und Privatbesitz bekannt macht. So sieht man ein effektvoll komponiertes Gruppenbild von J. van Loo, ein Bildnis Terborchs, eine in glutende Farben getauchte novellistische Szene des seltenen A. van den Tempel, drei lebensprühende Bilder von Jan Steen. Von J. C. Drooch-Slot, A. Brouwer, Andries Both, B. C. Cuyp, Adriaen und Isaac van Ostade sind Bauernbilder vorhanden (von Isaac ein besonders schönes, weiträumiges, lichtdurchflutetes Bild einer Dorfschenke), Gastereien von P. S. Potter, Pieter Codde, Palamedesz, Pieter de Hooch. An Koendijks Zecher fällt die großzügige Auffassung ins Auge. Von G. Metsu und Frans van Mieris d. Ä. sind einige Kuppeleistücke zur Schau gestellt. Daneben ist noch eine stattliche Zahl anderer Künstler, wie A. J. van der Croos, S. Koninck, L. de Jongh, Th. Wyck, Ph. Wouverman, Cl. P. Berchem, A. H. van Beyeren, G. Berckheyde, G. Houckgeest, C. Netscher, P. C. van Slingelandt, J. van Kessel, J. Ochtervelt, J. B. Weenix — um nur die wichtigsten zu nennen — mit charakteristischen Werken ihrer Kunst vertreten.

*

In die Reihe der sehenswerteren Ausstellungen gehört auch die Schau österreichischer Frauenkunst. Freilich gehört das Beste, was da gezeigt wird, in das Gebiet des Kunstgewerblichen (der eigentlichen Domäne der Frau), wie die Stoffe der Mathilde Flögel, der Zweybrück und Likarz (von der auch entzückende Intarsien ausgestellt sind), die Gläser der Rottenberg. Oder es nähert sich ihm durch die dekorative Haltung des Kunstwerkes, wie das farbenbunte, auf Zülowsche Anregungen zurückgehende Panneau von Schwarz-Hellberger oder etwa die kolorierten Holzschnitte von Valerie Petter, die Holzschnitte von Schlangenhausen und die anmutigen, an die Praeraffaeliten anknüpfenden Zeichnungen von Sascha Kronburg. Weibliche Sensibilität spricht auch aus den sehr empfundenen, feinnervigen Frauengestalten der Mariette Lydis, den eindrucksvollen Köpfen P. Weixelgärtners. Ganz anders wieder muten die lebenstrotzenden Arbeiten Frieda Salvendys an, ihre Bildnisse und breitgemalten, farbensatten Aquarelle, denen eine sehr persönliche maskuline Note eignet, wie sie vergeblich von vielen der ausstellenden Künstlerinnen im Widerspruch zu ihrer eigenen Individualität erstrebt wird. Poglayen-Neuwall

BERICHTIGUNG

Es wurde in Heft 9 unter den Abbildungen Marc »Vögel« und Dix »Großstadt« die Angabe »mit Genehmigung der Galerie Neue Kunst Fides, Dresden« vergessen. Wir bedauern dies Versehen und stellen es hiermit richtig.

Gotischer Schubladenkasten aus Kloster Neustift. Ende 15. Jrh.
Aus der Versteigerung der Sammlung Grützner bei Hugo Helbing, München, am 24. Juni

SAMMLER UND MARKT

FRANKFURTER VERSTEIGERUNG

Am 17. Juni findet bei Heinrich Hahn in Frankfurt a. M. eine Versteigerung gotischer Plastik statt, die ihrer qualitätvollen Steinskulpturen wegen Beachtung verdient. Das 14. Jahrhundert ist mit zahlreichen Madonnen vertreten, unter denen eine Sitzmadonna aus dem Gebiet der Champagne und eine zweite aus Nancy mit guter Erhaltung der alten Bemalung und mit Resten der Bergkristalleinlagen im Kleid hervorragen. Aus Lothringen stammt die Maria einer Heimsuchung, vermutlich aus dem Elsaß, etwa aus der Schule von Thann, ein Apostelrelief, das einen Teil eines Altaraufsatzes gebildet haben dürfte. Den Übergang zum 15. Jahrhundert bezeichnen ein thronender Christus in alter Fassung, eine vollrund durchgebildete Maria in schöngeschwungenem Gewand und eine von Slüter abhängige Figur des Johannes des Täufers. Der Spätgotik gehören an eine lothringische Madonna, um 1480, und ein aus der Umgebung von Metz stammender heiliger Blasius, dem 16. Jahrhundert eine Alabasterfigur des heiligen Gallus aus Luneville. h

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG GRÜTZNER IN MÜNCHEN

Am 24. Juni und folgende Tage findet bei Hugo Helbing, München, die Versteigerung der Kunstsammlung Eduard von Grützners statt. In seinen Anfängen hat er besonders das deutsche späte Mittelalter geliebt: die Spätgotik und die Anfänge der Renaissance. In der späteren Zeit hat er begonnen, ostasiatische Kunst zu sammeln. Die Kunstwerke waren immer Gebrauchsgegenstände im Hause. Die alten Möbel wurden wirklich benutzt. Besonders reizvoll ist das Wohnzimmer mit der Vertäfelung aus Schloß Volders im Inntal, das sogenannte Landecker Zimmer mit der spätgotischen Vertäfelung und gewölbten Holzdecke aus Schloß Landeck, das Eßzimmer, dessen Vertäfelung aus dem Jagdschlosse der Bischöfe von Chur in Münster in der Schweiz stammt und das Atelier mit der Vertäfelung und den Türen aus dem Jesuitenstift Hall in Tirol. An Möbeln wären zu nennen Renaissancestühle, Rokokoschemel, ein eingelegtes Schweizer Büfett, Tiroler Scherenstühle, ein Schubladenschrank aus dem Benediktinerstift Neustift in Tirol, italienische Renaissancemöbel, ein großer Nürnberger Renaissanceschrank, ein seltener spätgotischer Schubladenschrank und anderes. Sehr umfangreich ist der Vorrat an Zinngeschirr, Silberpokalen, Humpen. Die Sammlung enthält u. a. gotische Ananashumpen, gute Renaissancekrüge und seltenes Tafelgerät, wie spätgotische Brautlöffel, spätgotische Silberlöffel. Erwähnenswert sind dann noch orientalische und chinesische Teppiche. Die kostbarsten sind ein großer Damaskusteppich und ein kleinasiatischer Holbein-Teppich aus dem 16. Jahrhundert.

Von ostasiatischen Kunstgegenständen seien kostbare Inros und Kästen in Lackarbeit, Schnitzereien in Bernstein, Nashorn und Elfenbein erwähnt. Ferner die großen vergoldeten Buddhastatuen, der frühe chinesiche Tempellöwe und die Fabeltiere aus Bronze, die No-Masken und die tibetanischen Tempelbilder. K.

LONDONER VERSTEIGERUNGEN

Das Porträt Friedrich Rohrbachs von Conrad Faber von Kreuznach, das auf der Sotheby-Auktion

Rembrandt Signiert und datiert 1658
Aus der Versteigerung bei Sotheby, London
am 14. Mai 1930

vom 14. Mai vorkam, ging für £ 1700 an H. Perls, Berlin. Asscher und Welker bezahlten auf derselben Auktion £ 18500 für ein prachtvolles, neu aufgetauchtes Herrenporträt des späten Rembrandt. Das Bild hat sich auch nach der jetzt erfolgten Reinigung als unzweifelhafte, völlig einwandfrei erhaltene Arbeit des Meisters behauptet. Nicholson bot bis £ 15500 für ein Porträt der Dame Elizabeth Bullen, als dessen Autor man Holbein d. J. vermutete, nachdem ein ähnliches Bild im Metropolitain-Museum nur als Werkstattarbeit angesehen wird. Ein sicheres Urteil über das Bild wird erst nach der Reinigung möglich sein.
Bei Christies wurden am 16. Mai für ein Blumenbild Fantin Latours £ 1470 bezahlt. h. r.

AUSSTELLUNG DER SAMMLUNG SCHLOSS ROHONCZ

Die in aller Stille geschaffene, mit großer Energie zusammengebrachte und nach vielen Richtungen hin ausgebaute Sammlung Schloß Rohoncz, deren Besitzer Dr. Heinrich Baron Thyssen-Bornemisza ist, wird vom Juni bis September in der Neuen Pinakothek in München ausgestellt. Die während der letzten Jahre mit viel Geschick und Verständnis auf Versteigerungen und im Kunsthandel erworbene Kollektion enthält annähernd vierhundert Gemälde und eine Anzahl kunstgewerblicher Arbeiten. Die Gemäldesammlung vor allem nennt außergewöhnliche Werke ihr Eigen. Wir nennen nur das weibliche Bildnis von Ghirlandajo aus der Sammlung Spiridon, eine Figurenkomposition Tizians, die Madonna Northbrook von Roger van der Weyden, die heilige Veronika Memlings (beide Arbeiten sind im »unbekannten Meisterwerk« reproduziert), ein hervorragendes deutsches Bildnis des 15. Jahrhunderts, Werke von Altdorfer, Velazquez, Greco, Rembrandt, Frans Hals, Terborch und so fort bis zu Leibl und den französischen Impressionisten. Neben der Ausstellung der Kirchenschätze wird München in diesem Sommer eine zweite große Attraktion haben. h

DETROIT

Mr. Edsel Ford hat zur Übernahme der Präsidentschaft des Institute of Arts, als Nachfolger des zum amerikanischen Gesandten in Dänemark ernannten Mr. Ralph Booth, dem Institute die bekannte herrliche Goldbronzestatuette einer Maitrayafigur aus der Sammlung des Prof. Sarre zum Geschenk überwiesen. Dieses köstliche Werk, das datiert ist (519 gemäß unserer Zeitrechnung), gehört der Periode der Wei-Dynastie an und weist deren fast elegant anmutende, zarte Lyrik auf, die sich in einem weichen Rhythmus der Bewegung, des Linienflusses und in dem himmlichen Lächeln des feinzügigen Gesichtes kund tut. Die Statuette war als Glanzstück auf den Ausstellungen zu Amsterdam 1925, Berlin 1929 und Detroit Ende desselben Jahres zu sehen gewesen. F.

WATTEAU-KATALOG

Das gegen Mitte Juni erscheinende Heft der bekannten Vierteljahrsschrift »Old Master Drawings« wird ganz den Handzeichnungen von Watteau gewidmet sein. Außer reichem Abbildungsmaterial und einer allgemeinen Behandlung des Stoffes enthält das Heft den ersten Kritischen Katalog der Watteau-Sammlung im Britischen Museum, das bekanntlich die größten und wichtigsten Bestände an Watteau-Zeichnungen der Welt besitzt. K. P.

BERICHTIGUNG

Das in Heft 10 gebrachte Klischee einer Glasscheibe, die bei Hugo Helbing, München, am 24. Juni versteigert wird, gehört nicht, wie angegeben, der Sammlung Knorr an, die lediglich Bilder des 19. und 20. Jahrhunderts enthält, sondern der Sammlung Grützner.

DUSSLERS »SIGNORELLI«

Mit einer in ähnlichen Fällen selten erlebten Konsequenz hat der Druckfehlerteufel in dem Signorelli-Aufsatz von Walter Heil in Heft 10 den Namen des verdienstvollen Signorelli-Biographen Luitpold Dussler (der eben den Giovanni Bellini-Katalog vorbereitet) in einen Herrn Dustler verfälscht, was hiermit richtiggestellt sei. n

EIN WIEDERGEFUNDENES DOGENBILDNIS VON JACOPO TINTORETTO

NEUERWERBUNG DER BREMER KUNSTHALLE

VON EMIL WALDMANN

Der im Jahre 1547 im Alter von 79 Jahren zum Dogen gewählte und 1553 gestorbene Francesco Donato ist nach Dokumenten, die Henry Thode in seinen »Kritischen Tintorettostudien«[1] erwähnt, von Tintoretto porträtiert worden, wahrscheinlich in dem Zeitraum zwischen 1547 und 1550. Das Bild war damals nicht mehr nachweisbar, doch kennt man den Dogen aus einer Abbildung in Palatius anno 1550 erschienenen Dogenbuch[2]. Auf der von Tintoretto oder seiner Werkstatt stammenden »Verlobung der hl. Katharina« in der Sala del Collegio im Dogenpalast, nach Thode zwischen 1578 und 1585 entstanden, kommt dieser DogeFrancesco Donato als kniender Stifter vor. Da er damals schon gestorben war, wird Tintoretto oder sein Geselle ihn mit Benutzung jenes alten, nach dem Leben geschaffenen Porträts in das Bild hineingemalt haben.

Dieses Gemälde ist kürzlich wieder aufgetaucht und aus deutschem Privatbesitz von der Bremer Kunsthalle erworben worden.

Ein Brustbild ohne Hände, auf Leinwand, 69 : 59,5 cm groß. Vor warmgraublauem Hintergrunde steht der Mantel und die Mütze des Dogen goldbraun, mit dunkelroten Ornamenten, in den Schatten der Falten liegen olivgrüne Lasuren. Ein Stück Vorhang links ist dunkel smaragdgrün, ebenso die Balustrade hinter der Gestalt. Auf ihr zieht sich ein leuchtend smaragdgrünes Schriftband hin, das die Buchstaben P. B. trägt. Neben dem Kopf des Dogen steht links ein F (Francesco), rechts ein D (Donato) in dunkelgrüner Farbe aufgesetzt. Das ganze Bild ist in Tempera gemalt, auf zinnoberrotem Bolusgrund. Es ist, abgesehen von drei kleinen Austupfungen an Stirn und Bart und einigen Schäden und Brüchen im Hintergrund gut erhalten. Nur, daß es an den Seiten, wahrscheinlich an allen vier Seiten, beschnitten ist: Links unter dem Vorhang sieht man den steingelben Schnörkelrand der Kartusche, die das Wappen des Dogen gezeigt haben wird.

Bildnisse aus der Zeit Tintorettos, aus der Zeit des ersten großen Meisterwerkes, des Markuswunders, sind selten. Ein Zweifel an der Eigenhändigkeit dieses Stückes ist vor dem Original nicht möglich, diese Meisterschaft in der Modellierung des Greisenschädels, diese Gewalt des Ausdrucks und diese Art der Farbgestaltung im Fleischton, die von weitem gesehen fast farblos erscheint, in Wirklichkeit aber mit vielem Gelb, mancherlei Rot, von Rosa bis Krapplack, einigem Grün und Blau, auch Lila, gearbeitet ist, läßt jeden Gedanken an einen anderen Maler abwegig erscheinen. Auch hatte der damals dreißigjährige Tintoretto noch keine routinierten Mitarbeiter, und den Dogen selber, nach dem Leben, würde er auch später nur in allen Einzelheiten eigenhändig haben malen dürfen. Über derartig plastische Kraft, wie sie in diesem Gesicht uns entgegentritt, verfügte damals in Venedig außer Tizian sonst niemand. Das P. B. auf dem Schriftband kann schon wegen der Stelle der Anbringung nicht als Künstlersignatur gelesen werden, sondern bedeutet wohl, nach einer einleuchtenden Vermutung von Georg Gronau, »Patriae Benemeritus«.

Das sehr schöne und sehr starke Bild stammt aus der im Jahre 1866 in Darmstadt versteigerten Sammlung des Architekten Harris. Im gedruckten Katalog dieser Sammlung

[1] Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. XXIII (1900) S. 431.

[2] Johannes Palatius: Fasti Ducales ab Anapesto I ad Silvestrum Valerium. Venezia 1550.

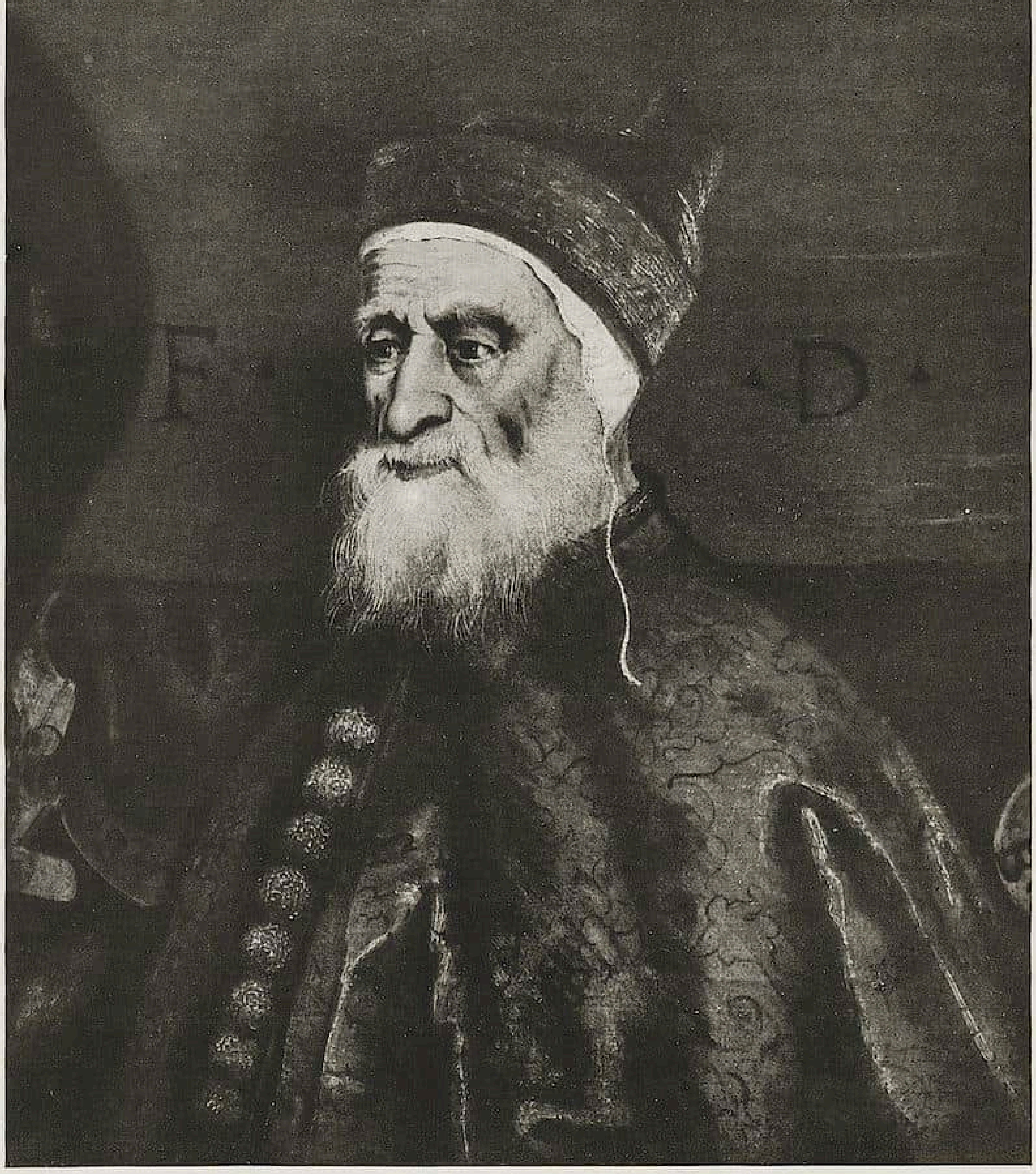
kommt es unter dem Namen Tizian vor, was aber nicht viel bedeuten will, da auch die sonstigen Künstlernamen dieses Auktionskataloges etwas unkritisch anmuten. Auf dieser Auktion ward das Bild dann von dem Sohne des Sammlers zurückgekauft und bei dessen Erben befand es sich bis zum Mai 1930. Der Sammler Harris, der hochbetagt 1866 starb, hatte schon in jungen Jahren auf seinen vielen Reisen in Italien, Frankreich, Holland und England Bilder gekauft. Wo er diesen Dogen erworben hat, läßt sich nicht mehr feststellen. Aber mit nahezu vollkommener Sicherheit darf man behaupten, daß es aus England stammt. Waagen[1] nämlich erwähnt bei der Beschreibung der Sammlung des Sir Abraham Hume in London unter dem Namen Tintoretto: »Das Brustbild des Dogen Francesco Donati: Aus seiner mittleren besten Zeit, voll Geist und meisterlich im tiefen, warmen klaren Ton ausgeführt« (diese Notiz hat Nagler[2] wörtlich übernommen). Sir Abraham Hume, der Waagen noch selbst in seiner Sammlung herumführte, ist in dem Erscheinungsjahre von Waagens Buch, 1838, gestorben. Über den Verbleib seiner Sammlung, die vor allen Dingen aus Bildern der venezianischen Schule bestand und in der u. a. auch Tizians erste, noch skizzenhafte Fassung von Diana und Aktäon, (einstmals in der Galerie Erzherzog Leopold Albrecht, dann Galerie Orléans, jetzt beim Earl of Harewood) war, ist Näheres nicht bekannt. So ist es kein Leichtsinn, zu behaupten, das von Waagen gesehene Bild sei mit dem vorliegenden identisch.

Sir Abraham Hume hat, wie jener Tizian zeigt, gut und gelegentlich aus sehr guten Quellen gekauft. Vielleicht kann man nun den Dogen Francesco Donato in England noch weiter zurückverfolgen. Waagen ist ja den Quellen englischen Kunstbesitzes gründlich nachgegangen und hat u. a. auch die Inventare der großen Kunstsammlungen König Karls I. durchgearbeitet, jener Sammlungen, deren Hauptteil im Jahre 1627 oder 1628 durch Vermittlung des Herzogs von Buckingham den Herzögen von Mantua abgekauft wurde. Da erscheint in dem von Vanderdoort verfaßten Verzeichnis[3] unter dem Namen Tintoretto das Porträt eines Dogen in Halbfigur lebensgroß, 2 Fuß 8 Zoll hoch, 2 Fuß breit. Ohne nähere Bezeichnung des Dargestellten. Nun ist es ja an sich sehr möglich, daß Karl I. noch ein anderes Dogenbildnis von Tintoretto besaß. Nur: das Format ist ungewöhnlich und stimmt ziemlich genau, vor allem in der Proportion genau überein mit den Maßen des Bremer Bildes, wenn man die auf den Keilrahmen umgeschlagenen Stücke der alten Leinwand einrechnet. 70:60 cm ist kein Format für ein Bildnis von Tintoretto — das Ungewöhnliche erklärt sich nur bei einem zurechtgeschnittenen Bild. Das ist das Bremer, und so wäre es immerhin möglich, daß Sir Abraham Humes Dogenbild ursprünglich einmal im Besitz des unglücklichen Karls von England war. Doch, dies ist nur eine Vermutung, keine Behauptung.

[1] Dr. G. F. Waagen: Kunstwerke und Künstler in England. Berlin 1838. II. Teil, S. 19.

[2] Nagler: Künstlerlexikon, Bd. XIII (München 1843), S. 256.

[3] Dr. G. F. Waagen: Kunstwerke und Künstler in England. Berlin 1837. I. Teil, S. 481 unter Nr. 8.



Jacopo Tintoretto Bildnis des Dogen Francesco Donato

Neuerwerbung der Bremer Kunsthalle

FRIEDRICH DER GROSSMÜTIGE IN DER GEFANGENSCHAFT

VON WILHELM JUNIUS

Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen war politisch seiner Zeit nicht gewachsen, zumal der hochentwickelten spanisch-habsburgischen Diplomatie gegenüber. Treuherzige Frömmigkeit konnte nicht unentschlossenes Handeln und langsames Denken in politischen Dingen ausgleichen. So mußte ihm die politische Haupttat seines Lebens, die Gründung des schmalkaldischen Bundes, zum eigenen Verderben werden. In die Reichsacht erklärt, vom politisch gerisseneren albertinischen Vetter Moritz in Dresden im eigenen Lande bedroht, traf ihn auf der Flucht vor den Kaiserlichen zwischen Mühlberg an der Elbe und der Lochauschen Heide Niederlage und Gefangenschaft am 24. April 1547. Ein Befreiungsversuch, den der thüringische Adel unter der Führung des Adam, Christoph und Gereon von Schaumberg am Peter und Paulstage 1547 auf dem Marsche Saalfeld-Neustadt a. d. H. bei Oeslau machte, wurde von der spanischen Bedeckung des gefangenen Kurfürsten vereitelt. Die schweren deutschen Reiter wurden von den Spaniern überwältigt, ihrer 27 »verstrickt«, und konnten sich nur gegen schweres Lösegeld loskaufen. Fünf Jahre sollte diese Gefangenschaft des braven »Hanfried« dauern, in Augsburg, Antwerpen und Brüssel. Erst durch die Erhebung des »Judas von Meißen«, des Kurfürsten Moritz, gegen den Kaiser kam Johann Friedrich im Jahre 1552 frei und in die allerdings zugunsten Moritz' sehr verkleinerte Heimat zurück.

Dieser langjährigen Gefangenschaft nun verdankt die Nachwelt eine große Zahl wertvoller Dokumente, wertvoll nicht bloß für den politischen Geschichtsforscher, sondern auch für den Kunsthistoriker. Es ist dies der Briefwechsel Johann Friedrichs mit seiner in Weimar gebliebenen Gemahlin Sybille und seinen drei Söhnen. Da tauchen Namen auf wie Dürer, Tizian, Cranach. Der treue Lukas Cranach durfte ja 1550 sogar den gefangenen Kurfürsten besuchen. Neben diese bekannten Größen treten noch zahlreiche andere Künstler: der Hofmaler des Kaisers, Jacob Woyt, angeblich ein Engländer, der Baumeister Nickel Gromann, der Erfurter Rotgießer Heinrich Ziegeler d. J., der Hallesche Goldschmied Jobst Cemmerer u. a. m. Das bisher dunkle Schicksal so manchen Kunstwerkes der Mitte des 16. Jahrhunderts ist durch diesen Briefwechsel erhellt. So ist die merkwürdigerweise in der Jenaer Stadtkirche befindliche Grabplatte für Luther nach einem Entwurf Lukas Cranach d. Ä. von Heinrich Ziegeler d. J. in Erfurt gegossen worden[1], wie auch Lukas Cranach den Entwurf für das Bronzeepitaph Friedrich des Weisen in der Wittenberger Schloßkirche an die Gießhütte Peter Vischers nach Nürnberg geliefert hat[2]. Geklärt ist auch die merkwürdige Irrfahrt von Dürers Gemälde »Marter der zehntausend Christen unter König Sapor II. von Persien«, das von Wittenberg nach Antwerpen an den Kanzler Karl V. Perrenot (Granvella) geschickt wurde, von da nach Besançon kam und schließlich in den Besitz des Kaisers Rudolph und dadurch endlich nach Wien gelangte[3].

Heute sei die Aufmerksamkeit auf ein Gemälde der Gothaer Gemäldegalerie gelenkt, das Schuchardt im ersten Bande seines Cranach-Werkes[4] wie folgt erwähnt: »Von (Peter?) Vischer, 1549—99 nachweisbar, der als Schüler Cranachs genannt wird, befinden sich in der Stadtkirche zu Weimar drei Porträts von Luther als Augustinermönch, als Junker Jörg und als Doktor, in seiner gewöhnlichen Amtstracht. Auf dem einen ist ein V und die Jahreszahl 1572. Soviel man ohne unmittelbaren Vergleich und bei einem wenig

[1] Kunstchronik Nr. 8 vom 24. November 1922, S. 150.
[2] Kunstchronik Nr. 32 vom 5. Mai 1922, S. 524ff.
[3] Monatshefte für Kunstwissenschaft 1922, 10—12, S. 275ff.
[4] Vgl. Christian Schuchardt: Lukas Cranach d. Ä., Leben und Werke. I. Teil. Leipzig 1851. F. A. Brockhaus. S. 244/45.

Unbekannter Löwener Meister um 1547—48

Kurfürst Johann Friedrich der Großmütige v. Sachsen mit einem spanischen Hauptmann in der Gefangenschaft Schach spielend
Gotha, Gemäldegalerie des Herzogl. Museums

charakteristischen Künstler behaupten kann, so erinnern die beiden Bildnisse auf Lukas Cranach d. J. Altarwerk in Schneeberg an diese Lutherbilder, desgleichen ein Bild in der Gothaer Galerie (Kat.-Nr. 369), das den Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen beim Schachspiel mit dem Herzog Ernst von Lüneburg darstellt. Bei der Restaurierung mußte die Bezeichnung auf der Rückseite, ein Monogramm aus P. V. I. verschlungen und faciebat samt der Jahreszahl 1549 verlöscht werden. Man hat es aber auf ein Zettelchen kopiert und dahinter geklebt. Den Jahreszahlen nach liegen diese Bilder freilich weit auseinander. Usw.«

Zunächst ist nicht ersichtlich, weshalb Schuchardt die Gothaer »Schachspieler« als ein Werk der Cranach-Schule aufführt, da der stilistische Charakter des Bildes nicht einmal in homöopathischer Verdünnung eine Abhängigkeit von Cranach erkennen läßt. Schwere Bedenken erweckt auch die angebliche Signatur P. V. I. 1549. Die Durchforschung des Ernestinischen Gesamtarchivs zu Weimar, das doch ziemlich lückenlos alles birgt, was uns bezüglich der Künstler und Kunsthandwerker sowie hinsichtlich Ausstattung der Schlösser wesentlich sein muß, förderte weder einen Peter Vischer oder Monogrammisten P. V. I. von 1549 noch unter den notariellen Inventaren von 1567 und 1572 ein Gemälde »Kurfürst Johann Friedrich und Herzog Ernst von Lüneburg beim Schachspiel« zutage. Auch befindet sich unter den mir zur Zeit bekannten 29 Cranach-Schülern und -Epigonen ein Meister Peter Vischer nicht, wie denn auch der Charakter des Gothaer Bildes unverkennbar nichts vom Charakter der Cranach-Schule zeigt, hingegen das stilistische Idiom zweifellos niederländische und nicht obersächsische Klangfarbe hat. Worauf Schuchardts Angabe fußt: »Kurfürst Johann Friedrich und Herzog Ernst von Lüneburg« ist nicht ersichtlich, da doch der Partner des Kurfürsten in spanischer Offizierskleidung dargestellt ist und auch seinem Typus nach unbedingt als Spanier charakterisiert ist. Doch werden etwaige Zweifel sofort beseitigt, wenn man in den umfangreichen Aktenfaszikeln aus dem Exil des Kurfürsten in Antwerpen und

Brüssel, sowie in den späteren Inventaren des sächsisch-ernestinischen Kunstbesitzes nach Angaben über das erwähnte Gothaer Bild Umschau hält.

In einem Briefe des Kurfürsten an seine Söhne in Weimar, wohl aus Antwerpen, vom 8. Februar 1549 heißt es:

»Nachdem wir auch bis heute von Euern Liebden nicht bericht worden, ob unser Konterfeit, davon wir E. L. jüngst geschrieben, zu Weimar angekommen und unserem Befehl nach angeschlagen worden sei, so wollen E. L. uns davon Bericht tun. Und dieweil Lukas Maler die Tafel mit den 10 000 Rittern (von Albrecht Dürer) zugeschickt, die E. L. durch Hieronymus Widmann zu Erfurt (Agent der Fugger) nach Antwerpen bestellt, uns durch Ihr Schreiben zu erkennen geben, bei wem wir solche Tafel zu Antwerpen fordern lassen sollen. So verstehen wir auch, daß Meister Lukas Cranach darneben noch 2 gemalte Tücher überschickt. So wollen E. L. mit dem einen darauf die Hasenjagd ist, die Verordnung tun, daß es auf dem neuen Jagdhaus zu Wolfersdorf (Jagdschloß »Fröhliche Wiederkunft«), wenn der Bau fertig, angeschlagen werde, und wenn das andere Tuch in unserer Stube, darin E. L. nun fortan mit unserer Gemahlin essen sollen, nicht konnte aufgeschlagen werden, Platzes halber, dasselbige zu Wolfersdorf ingleichen aufschlagen lassen und mit dem Baumeister Nickel Gromann die Verfügung tun, daß mit dem bewilligten Nachschuß des Baugeldes der Bau daselbst zu Wolfersdorf folgend gefertigt werde, daß er auf den Sommer gewißlich fertig sei. Usw.«

Auf das zu Anfang dieses Briefes erwähnte Konterfei des Kurfürsten dürften sich die folgenden Rechnungsvermerke von 1547/48 beziehen:

»Ausgab XV fl. an X cronen dem MALER VON LOUEN (Löwen-Louvain) mein gst. herrn zweimal abconterfeit.

II fl. III patzen an II Philippsfl. bemelten maler von Louen geschenkt zu verehrung, als er die eine Tafel anders gemacht.

XV fl. an X cronen dem maler von Louen von der Tafel abzumalen, darin mein g. h. und der spanisch hauptmann abconterfeit. Actum am Charfreitag.«

Ferner kommt in Frage die »Rechnung über alle Einnahmen und Ausgaben Herzog Johann Friedrich d. Ä. während der Gefangenschaft von Peter von Konitz gehalten 1548/49«, in der es heißt: »Ausgab auf Befehl 30 fl. X patzen an 20 französische cronen dem Maler zu Brüssel vor zwei tafeln zu conterfecten, die eine m. g. herrn und den hauptmann auf einer tafel, hat mein g. herr dem hauptmann geschenkt, und dann ein klein täfelein, ist m. gst. frauen (der Kurfürstin Sibylle) geschickt worden.«

Interessant ist auch ein Brief des gefangenen Kurfürsten vom 15. Dezember 1550 aus Augsburg an seinen älteren Sohn nach Weimar gerichtet: »Nachdem uns von unserem Rentmeister Rat und lieben getreuen Jakob von Koseritz das Torgauisch Bier überschickt ist worden, so haben wir solch Geschirr mit zwei Fässern Neckarwein für unsere freundliche liebe Gemahlin und anderem Ding mehr und unter anderem mit einer gemalten Tafel und Tüchern, auch etzlichen Gläsern lassen beladen. Und ist unser freundlich Begehren, D. L. wolle berührte Tafel, darauf wir mitsampt dem Capitaneo, so mit der Gewarde auf uns in unser jetziger Custodi verordnet und bescheiden, abkonterfeit sein usw. gen Wolfersdorf alsbald verschaffen usw.«

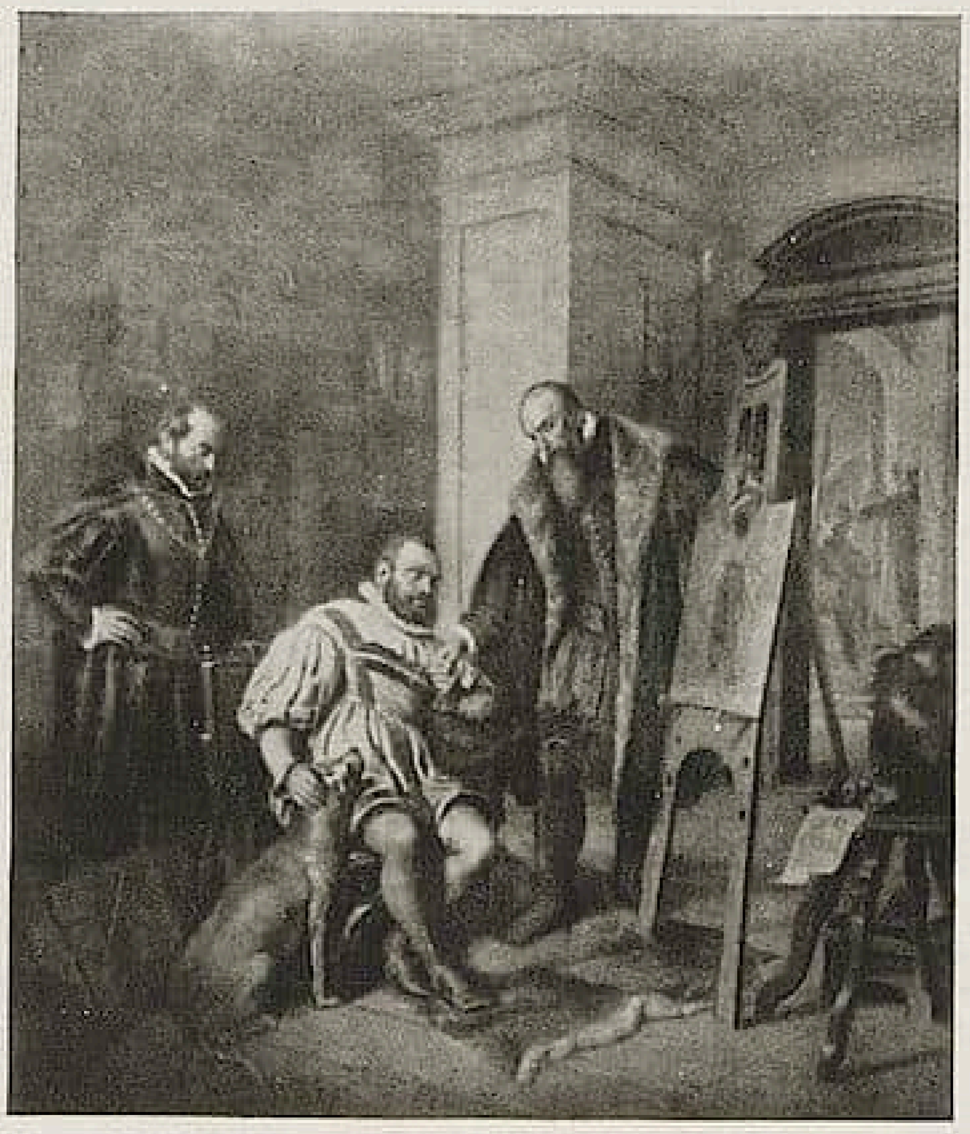
Die Gemälde des Malers zu Brüssel und des Malers von Löwen werden noch einmal in einem »Verzeichnis, was für Gerät und Materien in Herzog Johann Friedrich des Mittleren zu Sachsen Schlafkammer zu Weimar befunden«, inventarisiert durch den Notar Sebastian Steindörfer, erwähnt als: »der alte Kurfürst Herzog Johann Friedrich und der Hauptmann so seine kurfürstliche Gnaden verwahrt.« Sodann in einem Inventar-Verzeichnis vom 4. September 1572: »Eine Tafel dorinnen der Kurfürst zu Sachsen mit einem Spanier das Schachspiel zeucht.«

Da es aus den angezogenen Aktenvermerken nicht ersichtlich ist, ob es sich bei dem Gothaer Bild um das 1572 erwähnte Gemälde »dorinnen der Kurfürst zu Sachsen Herzog Johann Friedrich der Ältere mit einem Spanier das Schachspiel zeucht« oder um die 1567 erwähnte Tafel »der alte Kurfürst Herzog Johann Friedrich und der Hauptmann so seine kurfürstlichen Gnaden verwahrt« handelt, so kann man unter Umständen beide Inventarvermerke auf ein und dasselbe Bild beziehen, wohingegen eine Personeneinheit des anonymen Malers von Löwen und des Malers zu Brüssel unwahrscheinlich ist. Meines Erachtens ist der anonyme Maler von Löwen der Meister des Gothaer Bildes, das der flämischen unter französischem Einfluß stehenden Bildniskunst der Niederlande zwischen 1547—49 zuzurechnen ist[1]. Das Gothaer Bild des schachspielenden Kurfürsten gehört neben Tizians wohl in Augsburg gemaltem Bildnis Johann Friedrichs (Wien, Staatl. Gemäldegalerie, Nr. 191) zu den besten Porträts des letzten ernestinischen Kurfürsten. Auf die Verbindung des Gefangenen mit niederländischen Künstlern[2] läßt auch die Tatsache schließen, daß im Jahre 1572 der Lehrer Jan Brueghel d. Ä., Peter Guetkindt Maler zu Antorff (Antwerpen), von Antwerpen über Leipzig nach Weimar 17 Gemälde an Herzog Johann Wilhelm schickt:

»12 Kaiser zu 5 thaler, 3 große stuck von oelfarb zu 10 thaler
thutt 30 thaler
der von Egmondt und sein gemahl mit 11 kindern
der könig von Franckreich mit seinem gemahl.«

Näheres über den anonymen Meister von Löwen oder über den Maler zu Brüssel hat sich bisher aus den Urkunden nicht feststellen lassen, und auch die hervorragenden Kenner der niederländischen Kunst, Max J. Friedländer, Friedrich Winkler und Hulin de Loo-Gent können stilkritisch mit dem Bilde nicht viel anfangen. Es ist, wie so viele Porträts der Zeit, anonym und wird voraussichtlich auch unbestimmbar bleiben. Der einzige in Betracht kommende Löwener Maler H. van de Heyden hat keine beglaubigten Werke hinterlassen. Daß man Löwen auch als Lyon lesen könnte, erscheint gänzlich ausgeschlossen, obwohl ein gewisser französischer Einschlag im Stilcharakter der Gothaer »Schachspieler« unverkennbar ist. François Clouet, die Dumonstiers und der Holländer Corneille de Lyon oder de la Haye dürfen in diesem Zusammenhang als wahlverwandte Bildnismaler dieser Zeit erwähnt werden.

Das bekannte Gemälde von Theobald Reinhold von Oer: »Lukas Cranach besucht Johann Friedrich den Großmütigen, Kurfürsten von Sachsen in der Verbannung«, welches wohl unter Anlehnung an das Gothaer Bild entstanden ist, muß allerdings gegenüber einem authentischen Porträt des Kurfürsten in der Gefangenschaft als wenig erfreuliche theatralische Historienmalerei verblassen.



Theobald Reinhold von Oer
Cranach besucht Johann Friedrich v. Sachsen in der Gefangenschaft

[1] Es erinnert an die Art des Joos van Cleve d. J., könnte aber auch von Antonis Mor gemalt sein, der 1547 Meister in Antwerpen war. Jedenfalls ist der Zusammenhang mit der Porträtkunst des Quinten Massys und seiner Zeitgenossen deutlich genug.

[2] Nach Nagler (Monogrammisten Bd. III, Nr. 1202) war auch der Gothaer Hofmaler Johann Lange Schüler des Antwerpener Frans Floris.

DIE DETROITER REMBRANDT-AUSSTELLUNG

VON FRANK E. WASHBURN-FREUND

Niemals noch ist in Amerika Rembrandt eine solche Ausstellung gewidmet worden wie die in Detroit; fast achtzig Gemälde und als Ergänzung auch Handzeichnungen und Radierungen sind zu sehen. Mit ihr hat Dr. Valentiner seine bisherigen bedeutenden Veranstaltungen noch um Vieles übertroffen. Etwa die Hälfte aller in Amerika sich befindenden Gemälde, darunter mit die hervorragendsten seiner Spätzeit, sind versammelt. Die Ausstellung hat weit über die Grenzen Amerikas hinaus hohes Interesse, denn sie zeigt, wie die amerikanischen Sammlungen angewachsen sind.

Gemäß dem Geschmack der hiesigen Sammler überwiegt das Bildnis. Von religiösen Themen sind nur drei zu sehen: die feine »Heimsuchung« des Detroiter Institutes selber, der farbenwarme »Christus mit der Samariterin« aus der W. R. Timken-Sammlung in New York und die große »Beweinung Christi« aus dem John Ringlingschen Museum in Sarasota. Ein paar andere Bilder, wie der gewaltige »Heilige Bartholomäus« der Sammlung Henri Goldman und der harfenspielende »König David« des Mr. Albert Keller knüpfen noch an ein religiöses Thema an, sind aber doch mehr Phantasiebildnisse. An Landschaften wird noch die »Taufe des Eunuchen« von der zunächst eine feine Federzeichnung zu sehen ist, als Leihgabe der Matthiesen-Galerie aus Berlin erwartet. Bedauerlich, daß Mr. Widener weder seine herrliche Landschaft »Die Mühle« noch seine überwältigende »Kreuzigung« nach Detroit gesandt hat. Schmerzlich vermißt man auch den sogenannten »Polnischen Reiter« aus der Frick-Sammlung.

Aus der Frühzeit sind mehrere Bilder vorhanden; so vor allem »Rembrandts Vater« aus dem Jahre 1629, noch in Leiden gemalt, aus der Sammlung des Mr. Paul M. Warburg, New York, sodann der »Aristoteles« aus der Sammlung des Mr. A. W. Erickson und der harfenspielende »König David« fallen auf.

Die dreißiger Jahre sind mit vielen glanzvollen Werken des fast zum »Modemaler« aufgestiegenen jungen Meisters vertreten. In einem Bilde, in dem er seine junge Saskia als Flora darstellt, verliert er sich fast ganz und malt sie als reizendes Dämchen beinahe in Pastellmanier! Aber selbst in dieser Periode, in der der Aufträge viele waren, und darunter sicher manche, die ihm nicht »lagen«, greift er nie zum Schema. In jedem dieser Bildnisse setzt er die Figur anders in den Raum. Trotzdem die meisten Werke Bildnisse einzelner Personen sind, kann man Rembrandt hier auch als großen Komponisten studieren.

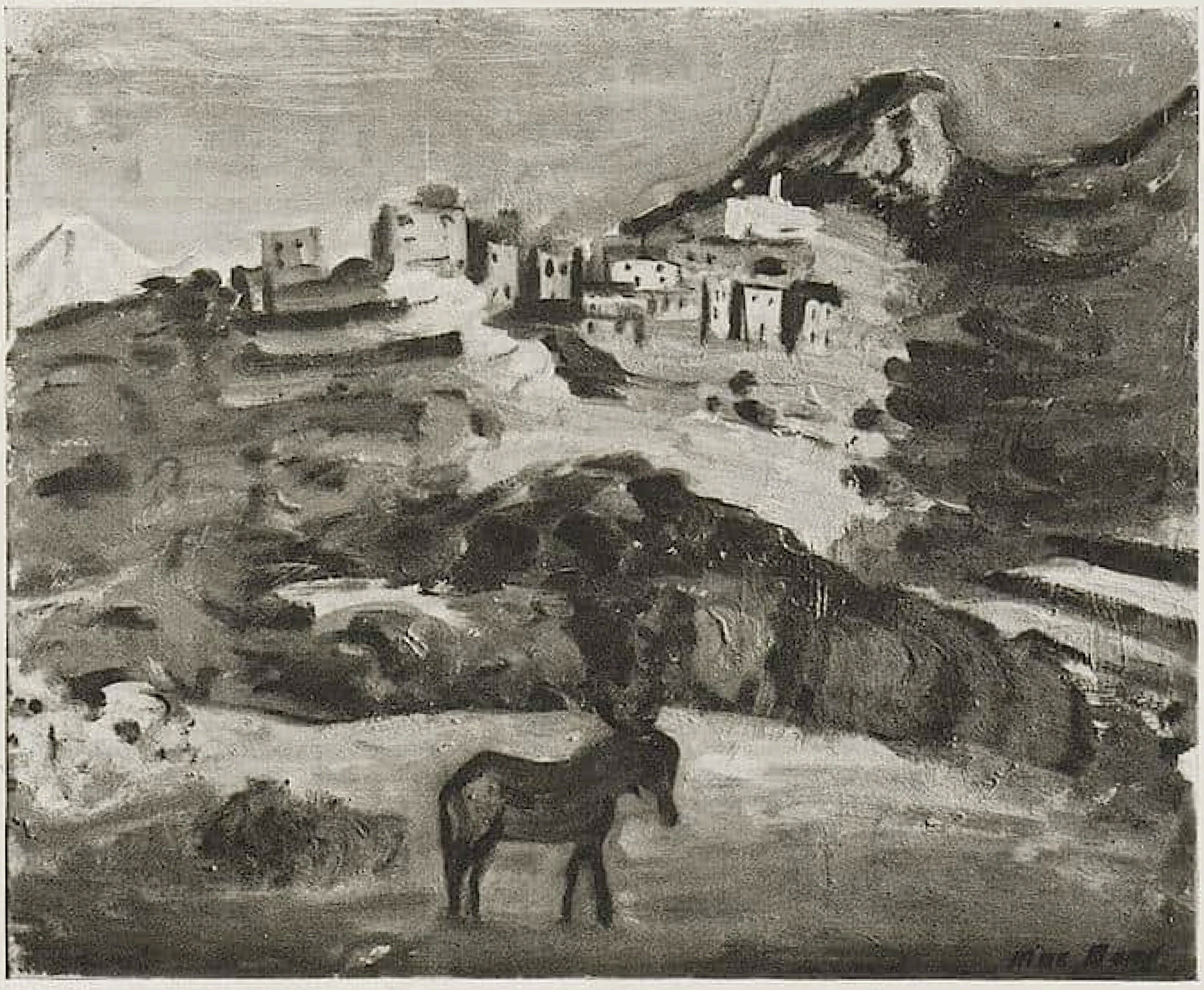
Es kommen die Jahre allmählicher Verdüsterung, das Schicksal hat ihn unsanft angepackt. Eines der etwa zwölf späten Meisterwerke auf dieser Ausstellung ist immer schöner und gewaltiger als das andere. Da ist der Standartenträger der Jules Bache-Sammlung, so stolz und aufrecht; mehrere Bildnisse seines Sohnes Titus; sein eigenes Bildnis mit den großen, fragenden, aber dem Schicksal trotzenden Augen (Sammlung Andrew W. Mellon); der »Betende Pilger«, ehemals in der Konsul Weber-Sammlung in Hamburg, von einer Durchgeistigung sondersgleichen (Sammlung des Mr. John N. Willys); das Bildnis der Frau des Titus, ehemals im Colmarer Stadtmuseum, mit dem herrlichen, noch einmal aufleuchtenden, satten Rot des Gewandes in strahlenden Farben (Sammlung Max Epstein, Chicago); das Sir Joseph Duveen gehörige Knabenporträt, von vibrierendem Leben erfüllt; die »Lucretia«, fast eine Geistererscheinung in schimmerndem Weiß. Und dann zum Schluß jene unfertig gebliebene Segnung des Christuskindes durch den blinden, sich den Tod und die Ruhe herbeisehnenden Simeon.

Wer diese Ausstellung gesehen, wird sie nie vergessen können. Dr. Valentiner hat sich mit ihr ein Monument errichtet.

Rembrandt Knabenbildnis. 1666

Mit Genehmigung von Sir Joseph Duveen, Bart.

Rembrandt-Ausstellung in Detroit



Max Band — Korsische Landschaft. 1928

MAX BAND

VON FRITZ NEUGASS

Eine freudlose Jugend in dem bedrückenden Milieu eines kleinen litauischen Dorfes hat Max Band zu einem jener weltfremden verschlossenen Künstler geformt, die ganz in sich selbst versunken und vertieft sind. Die Weisheit der Kabbala und die Lehren der Thora waren die geistige Nahrung des einsamen Kindes. Die langen kalten Winter und der düstere Himmel seiner Heimat haben dem suchenden Knaben jene Schwermut eingegeben, die noch heute aus allen seinen Bildern zu uns spricht. Schon in frühester Kindheit hat er immer gezeichnet und illustriert. Alles, was er gelesen und gehört, suchte er bildhaft auszudeuten und hatte immer nur den einen Wunsch: ein Maler zu werden. Schon als Zehnjähriger hatte er einen gleichaltrigen Kameraden, der Gedichte machte, und diese Beiden bauten sich ihre eigene Welt, ihre eigenen Paradiese, fern von den Banalitäten des Alltags. Den Vierzehnjährigen überraschte der Krieg, Not und Elend ließen ihn noch tiefer in sich selbst versinken und früh zu innerer Reife kommen.

1920 kam Max Band nach Berlin. Das pulsende Leben der Großstadt, das rasende Tempo der Nachkriegsjahre und die Vielspältigkeit der künstlerischen Versuche haben ihn anfangs betäubt und verwirrt. Er sieht zum erstenmal die großen Meister in den Museen und bleibt gefesselt vor dem Mädchenbildnis im Profil des Domenico Veneziano. Das tiefe, schöne Blau, Rot und Blond haben in ihm zum erstenmal das Gefühl für die Farbe erweckt. Es waren reine, harte und leuchtende Töne, die ihm zuerst ins Auge fielen. Dann überraschten ihn die Franzosen; sie lagen ihm näher, ihre Gefühlswelt war moderner und ihre Palette auch heute noch gültig. Hier, so wußte er, lagen seine Möglichkeiten, hier war für ihn ein Beginn und ein Ziel. Die deutsche Kunst, der Expressionismus und Konstruktivismus waren ihm zu geistig. Er konnte seine sublimierten Gefühle, seine verhaltene Leidenschaft und das ganze Erbe seines jüdischen Temperaments nicht in irgendeine Formel übersetzen und schematisieren.

Max Band Fleischerjunge. 1928

Er war innerlich zu reich und zu verschlossen, um nur dem Zeitgeist zu huldigen und einen Gesang anzustimmen, der für ihn eine fremde Melodie und eine fremde Sprache hatte. Die deutsche Kunst in ihrer Härte und Unerbittlichkeit, in ihrer Vergewaltigung der Linie und der Farbe, in ihren starken Tendenzen und ihrer psychologischen Eindringlichkeit war ihm zu blutlos, zu leblos und zu gedacht. Da traf er Grigorieff, den Russen, der ihm blutmäßig näher stand und der ihm zum Mittler und zum Deuter der modernen Kunst geworden ist. Cézanne war auch ihm — wie so vielen anderen seiner Generation — der Schlüssel zum Geheimnis der Komposition und der Bildstruktur.
Nach langen Jahren des Suchens und des Tastens fand Max Band eine strenge und logische Bildbehandlung. Seine Motive waren meist Stilleben, die in kühler Überlegung zusammengestellt wurden. Er vermied anfänglich die organisch-lebendigen Formen und wählte künstliche Dinge, die das Volumen, den Raum und die Tiefe stärker

Max Band

Mutter und Kind
Museum Philadelphia

verdeutlichen sollten: Schachbrett, Spielkarten, Krüge, Violinen und Trompeten, Bücher und Papierrollen und Gipsbüsten. Diese Bilder haben alle etwas stark Künstliches und Konstruiertes. Die Linien sind oft hart und ungefüg, die Farben stumpf und düster, und die ganze Struktur wird zu sehr offenbar, als daß der Bildeindruck noch unvermittelt wirken könnte. Es war eine Synthese von Cézanne, Beckmann und Picasso, von Kubismus und Konstruktivismus, von innerer Verhaltenheit und äußerer Erstarrung, von jüdischer Mystik und deutscher Logik. Hier gab es kein Weitergehen. Band fühlte den inneren Zwiespalt, die ungewollte Abhängigkeit von einer mißverstandenen fremden Kunst und ging 1926 nach Paris.

Dort fand er seine eigene Handschrift und den Stil, der ihm eingeboren war. Die Bilder werden gelockerter, die Formen weicher und fließender und die Farben pastoser und wärmer. Die Komposition wird freier und unabhängig vom Motiv. Die Melodie und ihre Führung tritt zurück, um einer polyphonen Harmonie mit klingenden Kadenzen die Herrschaft über das Bild zu verleihen. Das Dur verwandelt sich in Moll. Die harte Linie wird von einer weichen Modellierung mit dem Pinsel abgelöst, die Figuren stehen farbig im Raum vor tonreichen Hintergründen. Die Atmosphäre seiner Landschaft von Korsika und Südfrankreich gewinnt ein leuchtendes Kolorit, und die

Max Band — Junge mit Trompete. 1929
Sammlung Louis Ullstein

Blumenstilleben zeigen eine Feinheit der Farbe, die manchen Manets nahekommt. Aber aus allen diesen Werken spricht die Schwermut und Verschlossenheit des Künstlers, der hier bekennt, was seine weltentrückte Seele empfindet. Das Bild »Mutter und Kind« aus dem Museum in Philadelphia zeigt jene tiefe Demut und lastende Schwere, jenes Wissen und Leiden seiner Rasse, und selbst das lustige Bild des »Jungen mit der Trompete« von 1929 mit seinen heiteren Farben ist nicht ganz frei von der seelischen Haltung des Künstlers.
Nicht nur die Malerei, auch der Gegenstand wurden verlebendigt. Waren es früher meist tote und künstliche Dinge, die das Interesse des Künstlers erregten, so sind es jetzt die Bildnisse seiner Frau und seines Sohnes, »Die geschmückte Braut«, »Der Fleischerjunge«, alles Menschen in lebendig gelöster Haltung und befreit von allem Formelhaften.
Die Landschaften und Blumen sind keine Konstruktionen mehr, sondern sie leben aus dem Stoff und der Materie ihrer eigenen Welt.
Es ist schwierig, Max Band einzuordnen in die Reihe der vorhandenen Ismen. Sein Stil ist so eigen, seine Handschrift so persönlich und sein ganzes künstlerisches Schaffen so fern von aller Tradition und allen Schlagwortbegriffen, daß er immer besonders aus seinen nur für ihn gültigen Bedingungen heraus zu verstehen sein wird.

RUNDSCHAU

DIE ERGEBNISSE DER DEUTSCHEN KTESIPHON-EXPEDITION IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Von April bis Juni zeigt die Islamische Abteilung im Kaiser-Friedrich-Museum eine Ausstellung der ersten Ergebnisse der Deutschen Ktesiphon-Expedition, die im Winter 1928/29 von den Herren Reuther, Kühnel, Wachtsmuth und Bachmann im Auftrag der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft und der Deutschen Orient-Gesellschaft mit vielversprechendem Erfolg unternommen wurde. Übersichtliche Pläne und Photographien machen uns mit dem Grabungsgelände bekannt, das sich im Umkreis des unter dem Namen Taq Kisra bekannten Königspalastes, an der ehemaligen Stadtmauer des Alten Ktesiphon und im Innern der Stadt befindet, wo eine sasanidische christliche Kirche freigelegt wurde, die die schon bekannten Anlagen dieser Art um ein wesentliches Monument bereichert. Die sasanidischen Stuckdekorationen, die im Königspalast und in seiner weiteren Umgebung gefunden wurden, bieten mit dem aus einem ausgegrabenen islamischen Hause stammenden Wandschmuck eine lehrreiche Schau der ornamentalen Stilprobleme, die sich für die aufstrebenden Kulturen einer neuen Welt im Anschluß an die Anregungen der hellenistisch-orientalischen Zivilisation ergaben. Ebenso gibt die in der genannten Kirche des alten Ktesiphon gefundene, leider kopflose Figur eines Heiligen in Hochrelief, die wahrscheinlich einst den Altar schmückte, einen Beitrag zur Erklärung der bildkünstlerischen Orientierung der neuen morgenländischen und abendländischen Kulturen.

Die sehr reichhaltige Auslese von Kleinfunden an Keramik, Glas, Münzen, Kleinplastik usw. aus parthischer und sasanidischer Zeit, sind ebenfalls geeignet, diesen Fragen neuen wertvollen Stoff zuzuführen. Die noch immer isolierte Stellung von Mschatta und Samarra dürfte durch dieses Unternehmen der Deutschen Ktesiphon-Expedition am ersten der lang erwünschten Klärung der vielen formalen Probleme entgegengeführt werden. H. S.

FRÜHJAHRS-AUSSTELLUNGEN IN AMSTERDAM

Alljährlich im Frühjahr gewährt das Städtische Museum in Amsterdam nacheinander drei Künstlervereinen Gastfreiheit, von denen aber nur einer, der »Hollandsche Kunstenaarskring« eine bestimmte Gruppe Gleichstrebender in sich vereinigt. Die bedeutendste Figur aus diesem Kreise bleibt Jan Sluyters, der, sehr wandlungsfähig und auf allen Sätteln gerecht, ein sehr temperamentvoller Kolorist von großer Ausdruckskraft und höchster Verfeinerung ist: seine nackte Negerin mit rotem Hut in gelbem Sessel war farblich eine hervorragende Leistung.

Interessante Erscheinungen sind auch die etwas romantisch gestimmten Else Berg, Wim Schuhmacher, S. L. Schwarz und Piet van Wyngaerdt.

Von den Jüngeren wohnen verschiedene in Paris oder holen sich dort Motive und Anregungen; bei den Malern der Pariser Straßenbilder, wie Germain de Jong, Charles Eyck und Jos. Croin wirkt vielleicht Utrillo nach.

Adriaan Lubbers hält in verschiedenen Gemälden und Lithographien die überwältigenden Eindrücke eines New Yorker Aufenthaltes fest. Bei ihm merkt man etwas von der Lust an der »Neuen Sachlichkeit«. Stärker äußert sich dieser Einfluß bei Harmen Meurs, der aber schon ans Karikaturenhafte streift.

Sluyters begegnet man auch in den andern Frühjahrsausstellungen, z. B. bei Sint-Lucas, das sein 40 jähriges Bestehen auch mit zahlreichen älteren Bildern feiert. Von der Jury wurde mit dem Lucas-Preis ein Herrenbildnis von Frau Westendorp-Osieck von 1908 ausgezeichnet, ein solid gemaltes Werk, aber auch nicht mehr. Die Mehrheit der übrigen Gemälde entsprach demselben Geschmack, näherte sich aber in manchen Äußerungen dem wirklichen Kitsch. Daß das Publikum weiß, wie man heute malen muß, bewies das Urteil der Besucher, die für einen sehr tüchtigen weiblichen Akt von Wouter Schram stimmten, einem der begabtesten Vertreter der Neuen Sachlichkeit.

Der dritte Verein, der zuletzt im Städtischen Museum ausgestellt hat, waren die »Unabhängigen«, bei denen keine Jury hemmend wirkt und die daher ungehindert zum Teil den größten Schund zeigen dürfen. Die Führenden unter den Unabhängigen bringen den neuen und neuesten Richtungen das größte Interesse entgegen, allerdings weniger in der eigenen Praxis als in der Theorie.

Man hatte diesmal dem weiblichen Akt (warum malt niemand männliche Akte) ein besonderes Kabinett eingeräumt, in dem sich einige Hauptvertreter der wirklich »Unabhängigen« ein Rendez-vous gegeben hatten: Harmen Meurs, der Vorsitzende, Ykelenstam, Harry Kuyten, Otto Hanrath, Kees Heynsius, G. J. Maks und Jan Sluyters. Auch hier zeigte sich wieder die zweifellose Superiorität des letzteren, aber daneben machten doch besonders der robuste Akt einer russischen reifen Frau von Hanrath und die junge Frau von Ykelenstam eine gute Figur. Eine persönliche Note brachte auch die Zeichnung einer schlanken mädchenhaften Gestalt von Heynsius, dessen Spezialität sonst meistens wild sich gebärdende junge Pferde sind.

Den weiblichen Akt in einer Komposition zu verwenden, hat nur J. van Mastenbroek in einer

von einem lüsternen Greise belauschten schlafenden (nicht badenden) Susanne versucht, ein Werk, in dem man den Einfluß deutscher Expressionisten wie Kirchner und Nolde zu verspüren meint.
Hervorzuheben wären aus der Masse der übrigen Bilder noch eine gewollt primitive Amsterdamer Stadtansicht von D. B. Nanninga, ein Doppelbildnis des feinen Bendien (Zeichnung in zartem Grau), dann ein Neger von Nola Hatterman und zwei Arbeiten von Koch.
Sehr beachtenswert waren ferner die eingesandten Skulpturen. Auf diesem Gebiete scheint Holland heute, ebenso wie auf dem der Architektur, überhaupt ursprünglicher und radikaler als auf dem der Malerei. Durch den konzentrierten Ausdruck fesselte ein aus Marmor gehauener mächtiger Kopf von Willem Bon, sehr zart wirkte ein nachdenklicher Mädchenkopf aus französischem Kalkstein von H. C. M. van Lith, während Wilhelm Rädeckers stilisierte Masken aus spiegelnden Materialien (Bronze und Ebenholz) einen prächtigen dekorativen Effekt machten. M. D. H.

Simonne Marye Fisch. Bronze
Aus der Ausstellung in der Galerie Flechtheim, Berlin

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Kartell-Ausstellung / »Sport als Kulturfaktor« / »Alt-Berlin« / Sezession / Bildnisse der Maria Lani / Simonne Marye

Aussichtsloses Unterfangen, dem Massenaufgebot von Bildern, die in diesen Wochen auf uns niedergegangen sind, sichtend gerecht zu werden. Die Taktik einer blinden Quantitätshinschüttung bliebe auch abzulehnen, wenn das Niveau nicht in fast allen Fällen ein beschämend geringes wäre. Ihr Ergebnis ist, daß die Vorführungen von Gegenwartskunst immer mehr an Profil verlieren und die Massenhaftigkeit noch die paar kunstinteressierten Menschen verwirrt, langweilt und abschreckt.
Die krauseste Wahllosigkeit herrscht in der großen Kartellausstellung im Schloß Bellevue. Nie wieder diesen faden Mischmasch von Unbelang und Minderwertigem! Schade um die Beiträge der Teuber, Bernhard Klein, Scholz, Spiro, Schmidt-Reitwein, Wiethüchter, Karsch, Haim-Wentscher, die sich darin verlieren. Unversehens gerät man an einen Slevogt von besonderer Schönheit des warmen Schimmers: »Die Pfälzer Freunde«.
Gemeinsam mit dem Museum für Leibesübungen hat der Verein Berliner Künstler versucht, den »Sport als Kulturfaktor« zu erweisen durch seine Eignung zum Bildmotiv und als künstlerischen Auftraggeber. Abgesehen davon, daß man ebensogut eine Stillebenschau betiteln könnte »Das Obst als Kulturfaktor«, — hier wird allenfalls fraglich, ob die Kunst ein Kulturfaktor ist. Denn ihre Fähigkeit, sich mit dem Sport als Form auseinanderzusetzen, erscheint in dieser Darstellung wenig erheblich. Unter den Bildern illustrativer Haltung etliches Schmissige, gut Beobachtete allenfalls; die Arbeiten von Büttner, Paeschke, Schmidt-Casella, Heinsheimer fallen ins Auge. Sehr schwach die journalistische Sportzeichnung, traurig die Preise, Diplome, dekorativen Entwürfe. Auch die Architektur sportlicher Anlagen hat wenig Gesicht, mit der einen Ausnahme des klaren Nürnberger Stadions von Otto Ernst Schweizer.
In der riesigen Schau »Alt-Berlin« hat man entsetzlich weitläufige Räume notdürftig mit allen möglichen Erinnerungen und Kuriositäten zu füllen versucht, ohne die gähnende Leere zu überwinden.
Einzig die Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen in der Berliner Sezession vermag durchaus zu erfreuen. Sie zeigt die besondere Begabung unserer Zeit für das helle und lose Malen auf ungewichtigem Blatt, zeigt, daß in dieser Tech-

nik auch unfreieren Begabungen Vortreffliches gelingt. Bemerkenswerte Beiträge drängen sich. Als neue Erscheinungen von reizvollem Gepräge seien Simsch, Matzke, Ortner, Josef Steiner, Theo Otto verzeichnet, an überraschenden Leistungen Bekannterer die Arbeiten von Fingesten, Glaser, Büttner, Huth, Jacobi, Zeller angemerkt sowie die Blätter, in denen sich Grosz, Grewenig, Schoff. Schmidt-Caroll, Teuber, Spiro, Graumann, Crodel, Schlichter wieder besonders bestätigen. Auch die kleine Auswahl plastischer Arbeiten bringt Gutes; feine Köpfe von Milly Steger, Emy Röder, Strübe, Scheurich. Das lobenswerte Verfahren, im Katalog die Preise anzugeben, läßt eigentümliche Unterschiede der Selbsteinschätzung, aber noch keine hinreichende Bereitschaft erkennen, den tatsächlichen Verhältnissen Rechnung zu tragen.

In der Galerie Flechtheim sieht man nebeneinander fünfzig Porträtdarstellungen ein und derselben Frau: fünfzig in Paris lebende Maler und Bildner haben sich mit den vieldeutigen Zügen der Schauspielerin Maria Lani auseinandergesetzt. Es schwächt das Interesse an dieser einzigartigen Konfrontation von Bonnard bis Ozenfant und von Bourdelle bis Laurens nicht ab, daß ein ganzer Teil dieser Bildnisse etwas gelegentlich wirkt und daß nicht jedes seinen Verfasser vollgültig repräsentiert. Der Vergleich der mannigfachen Spiegelungen künstlerisch deutender Diktion in dem einen Antlitz ist um so ergiebiger, als zum mindesten Derain, Lhote, Pascin, Friesz, Kramstyck, Lurçat, van Dongen, Dietz Edzard, Kisling und Despiau sich wesentlich zu erkennen gegeben haben. Chagall hat die Maria Lani als orientalische Märchenprinzessin geschaut, Rouault mit ein paar dikken schwarzen Strichen ihre tragische Großartigkeit entdeckt. Es sind mit die fesselndsten Interpretationen.

Anschließend zeigt Flechtheim Bronzen und Steine von Simonne Marye, stachelflossige Plattfische in ihrer Schwimmbewegung, allzu dekorativ beruhigte und summierte Tiergestalten, und vor allem überlebensgroße exotische Köpfe, deren wulstige Schwere an die Melancholie Asiens rührt.

Wolfradt

PARISER AUSSTELLUNGEN

Die deutsche Abteilung im Salon des Artists décorateurs / Romantische Ausstellung im Pavillon de Marsan / »L'Art Vivant« im Pigalle Theater / Französische Einladung deutscher Architekten

Auf Einladung der »Société des Artistes décorateurs« hat der deutsche Werkbund in der Ausstellung dieser Gesellschaft eine eigene Abteilung eingerichtet. Da Walter Gropius als künstlerischer Leiter ausersehen wurde, weht hier besonders der Geist des Dessauer Bauhauses. Zum ersten Male seit der Ausstellung der Münchner Künstler im Jahre 1910 bekommt das französische Publikum ein deutsches Ensemble zu sehen. Mit großer Sorgfalt vorbereitet, fällt die Abteilung durch ihre Einheit um so angenehmer auf als im Gegensatz dazu die Franzosen, durch innere Zwistigkeiten gespalten, mit großen Lücken und in sehr loser Ordnung erscheinen. In ein paar Zeilen sei die Rückwirkung dieses großen Ereignisses auf die meisten französischen Künstler ganz objektiv zu schildern versucht.

Der Eindruck der deutschen Abteilung ist zweifellos sehr stark. Die Klarheit der Ziele, die schöpferische Kraft, die Echtheit des Materials werden im allgemeinen anerkannt. Jeder gesteht, daß die noch tastenden Versuche einiger unserer Künstler, die unter die Corbusiers Einfluß stehen, bei den Deutschen bereits zu einer Vollkommenheit und im Sinne des Praktischen zu einer Vollendung gelangt sind, die nur in langjähriger Praxis und entsprechender Zielrichtung möglich waren. Wird aber diese aufrichtige Bewunderung in der Folge einen Einfluß haben, ähnlich dem der Ausstellung im Jahre 1910? Die Zukunft wird uns darüber belehren, ich für mein Teil glaube nicht recht daran. Erstens ist der Boden in den beiden Ländern nicht derselbe. Die französischen »Décorateurs« (schon das Wort wäre dem Bauhaus widerwärtig) arbeiten für eine außerordentlich dünne Schicht reicher Leute. Der französische Konservatismus bleibt in den mäßig bemittelten Kreisen sehr stark: die Versuche, die nach dem Kriege gemacht wurden, billige Serienmöbel zu schaffen, scheiterten kläglich, und man kann feststellen, daß das Streben, das Leben industriell zu gestalten, vor zwei oder drei Jahren größerem Erfolg begegnete als heute. Doch liegt der Kern des Verkennens noch viel tiefer als im rein ökonomischen Moment: der ganze Geist der Ausstellung bleibt den Franzosen im allgemeinen wegen der Verneinung der Individualität fremd. Und den Frauen in dieser Hinsicht noch mehr als den Männern. In einem reizenden Buch hat Bruno Tant die Wichtigkeit der Frau für das Wohnungsproblem anerkannt. Aber er richtet sich besonders an die Hausfrau. In Frankreich müßte er wohl auch die ästhetische Seite der Frage behandeln. Die Französin sieht die Wohnung sozusagen als Verlängerung des Kleides, und wie sie ihrem Kleide eine persönliche Prägung gibt, so überträgt sie diesen Wunsch auf die ganze Wohnung. Vor der Kälte, vor der Auswechselbarkeit der Wohnzimmer der deutschen Abteilung verharrt sie erschrocken.

Ich weiß wohl: Man wird antworten, daß diese Eintönigkeit des Lebens keine Geschmackssache, sondern die unumgängliche Folge der sozial-industriellen Entwicklung sei. Das wird so laut und so stark betont, daß man nicht mehr zu prüfen wagt, ob es richtig ist oder nicht, ob die Minimalbedingungen des individuellen Lebens keinen Hunger nach Luxus für das kollektive Leben (Klubs, Restaurants, Kinos, Theater) zeitigen werden — Amerikas Beispiel läßt in dieser Hinsicht einen

starken Zweifel aufkommen. In solcher Kürze lassen sich aber diese Fragen weder erörtern noch weniger lösen. Daß man sie während dieser Tage in Frankreich leidenschaftlich diskutiert, ist das Verdienst der deutschen Ausstellung.

Das Einfache, Nackte war nicht eben das Merkmal der romantischen Zeit, und die außerordentlich amüsante Ausstellung im Pavillon de Marsan »Die Ausstattung des romantischen Lebens« hatte sich als Ziel gesetzt, alles, das Gute wie das Schlechte, zu zeigen, das den Jahren zwischen 1820 und 1840 ihr Gepräge gegeben hat. Es ist die Kleinkunst, die besonders in der Ausführung entsetzlich gewesen ist, denn die Möbel verdienen bei weitem nicht den schlechten Ruf, den sie genießen. Wenn auch hier die gotische Mode eine Ausnahme macht, behielten sie im allgemeinen, mit mehr Leichtigkeit, die Würde des »Empire«. Besonders für die Malerei war die Ausstellung lehrreich: man bekam die Kleinmeister zu sehen, die Devéria, Lami, De Dreux, Canella, Leprince usw., die in dem Schatten der Großen, Delacroix, Daumier oder Corot, verschwinden, die aber bald einen gleichen Ruf wie diejenigen des Dix-huitième genießen werden, da sie, wie jene, ihre Zeit mit ebensoviel »esprit« geschildert haben.

Pascin — Die kleine Gärtnerin
Aus der Ausstellung »L'Art Vivant« / Sammlung Bernheim Jeune

Unter ihrem eigenen Titel hat die Zeitschrift L'Art Vivant im Théâtre Pigalle eine Ausstellung der bedeutendsten Persönlichkeiten moderner Malerei in Frankreich zu erreichen versucht. Die Einstellung wird man erkennen, wenn man sagt, daß diese Ausstellung von Vuillard bis Picasso geht und die eigentlichen Kubisten und die »Surréalisten« ausschließt. Natürlich wird jeder nach seinem eigenen Geschmack sich in dem leichten Spiel versuchen, eine ganze Liste derjenigen aufzustellen, die, seiner Ansicht nach, da sein müßten und nicht da sind. Wenn man nur vierzig Namen wählt, so ist Ungerechtigkeit unumgänglich. Aber im großen ganzen bleibt diese Ausstellung eine gültige Einführung in Frankreichs Malerei, und den Leitern wird man zubilligen, daß sie fast nur bedeutende oder kennzeichnende Werke der Künstler ausgesucht haben. So sind z. B. die verschiedenen Perioden der Entwicklung von Matisse, Utrillo, Derain, Friesz gut herausgearbeitet. Volle Gerechtigkeit erfährt Roger de la Fresnaye, der — wäre er nicht so früh gestorben — vielleicht der größte und französischste Maler der Nachkriegszeit geworden wäre. P. C.

Fast gleichzeitig mit der deutschen Werkbund-Ausstellung hat man in Paris auch Innenräume zweier Berliner Architekten sehen können. Es handelt sich um Arbeiten von Alfred Gellhorn und Emanuel Josef Margold, die durch die Union des artistes modernes eingeladen sind, im Pavillon de Marsan im Louvre einige ihrer Raumschöpfungen zu zeigen. Die Einladung wandte sich deshalb an diese beiden Baumeister, weil sie es im Rahmen der heutigen Architektur nicht allein bei der reinen Sachlichkeit bewenden lassen. Gellhorn nimmt durch ein zeitgemäßes Mitverwenden der bildenden Kunst in Innenräumen und durch eine Reihe beachtenswerter Beleuchtungsarbeiten eine besondere Stellung in Deutschland ein. Margolds Bemühungen gehen heute in verwandter Richtung, er war schon vor dem Kriege durch seine Darmstädter Tätigkeit bekannt. O. B.

RÖMISCHE AUSSTELLUNGEN

Ausstellung der deutschen Akademie in Rom / Mostra di Roma Secentesca

Anfang Mai ist die Jahresausstellung der Deutschen Akademie in Rom, die erste Veranstaltung, die über die Tätigkeit dieses Institutes nach dem Kriege Rechenschaft ablegt, durch den König von Italien feierlich eröffnet worden. In dem großen Saal des Haupthauses der prachtvollen Villa Massimo untergebracht, hält sie ein beträchtliches Niveau und vermag sich neben den Ausstellungen

der andern Nationen in Rom ohne weiteres zu behaupten.

Allerdings wird man bei genauerer Prüfung des Materials feststellen müssen, daß hier Künstler sehr verschiedener Richtung und Individualität ausgestellt haben, so daß die Ausstellung etwas merkwürdig Unausgeglichenes bekommt, und nur bei wenigen Werken ist ein wirklicher Einfluß Roms und der südlichen Formenwelt zu beobachten. Am meisten hat es vielleicht Max Neumann verstanden, den Motiven der italienischen Landschaft gerecht zu werden, wie sein »Motiv aus einem römischen Park« beweist. Sehr uneinheitlich wirkt Otto Herbig, der die meisten Bilder ausgestellt hat und nur in einer großen Kompositionsstudie zu einer wirklich geschlossenen Bildwirkung gelangt.

Eine beachtliche Leistung stellt die »Terrasse am Gardasee« von Anton Kerschbaumer dar. Gediegenes Können verraten das Selbstbildnis und der weibliche Akt von Willi Jaeckel. Weniger erfreulich wirken das Gartenstück von Ludwig Bartning und die sehr ungleichmäßigen Arbeiten von Wilhelm Dreßler. Den gewandten Gesellschaftsmaler verraten die in der Farbenzusammenstellung sehr geschmackvollen Porträts von G. W. Roeßner, unter denen das Bildnis eines römischen Offiziers besonders erwähnt zu werden verdient. Unter den weiteren Ausstellern mögen noch die Namen Helmut Macke und Ernst Fritsche genannt werden. Zwei Arbeiten des gegenwärtig in Rom weilenden Schmidt-Rottluff, ein Stilleben und eine »Szene am Strand« dürften den stärksten Eindruck dieser Schau hinterlassen. Die Plastik wird durch zahlreiche Arbeiten von M. Schreiner und zwei Porträtköpfe von Hanna Cauer repräsentiert.

Die Mostra di Roma secentesca, anläßlich des 2. Kongresses römischer Studien veranstaltet, will ein Bild von Kunst und Kultur des 17. Jahrhunderts in Rom geben. In erster Linie hat man Porträts der Päpste dieses Zeitraums, darunter Prachtwerke, wie das Porträt Clemens IX. von Maratta (Besitzer Principe Rospigliosi), zusammengestellt. Dazu Bilder der Kardinäle als wirkungsvolle Ergänzung. Ferner Darstellungen zeitgeschichtlicher Ereignisse, Arbeiten, wie Sacchis »Besuch Urbans VIII. im Gesù, 1639«, das »Fest zu Ehren der Königin Christine« und Tassis »Investitur des Taddeo Barberini« (die beiden letzten Bilder im Besitz des Principe Barberini), alles Stücke, die für gewöhnlich kaum zu sehen sind.

Die Abteilung »Arte Sacra« stellt eine Anzahl kostbarer Altarparamente und kirchliche Ausstattungsgegenstände aus, weiterhin eine Sammlung von Bozzeti Gaullis für den Gesù und S. Agnese a Piazza Navona. Die Sammlung der Entwürfe und Projekte für St. Peter und den Petersplatz stammt größtenteils aus der Handzeichnungssammlung der Uffizien.

Von Wichtigkeit ist die topographische Abteilung: Darstellungen Roms im Seicento, Zeichnungen von della Bella, Vanvitelli, Cornelis van Poelemburgh, ferner das komplette Werk von Falda in den Probedrucken, die Veduten des Lieven Cruyl, die großen Ansichten des A. Specchi, G. Mitelli, Israel Silvestre und des Alò Giovanoli (1606); zahlreiche Rompläne geben einen umfassenden Überblick über die römische Topographie[1]. L. S.

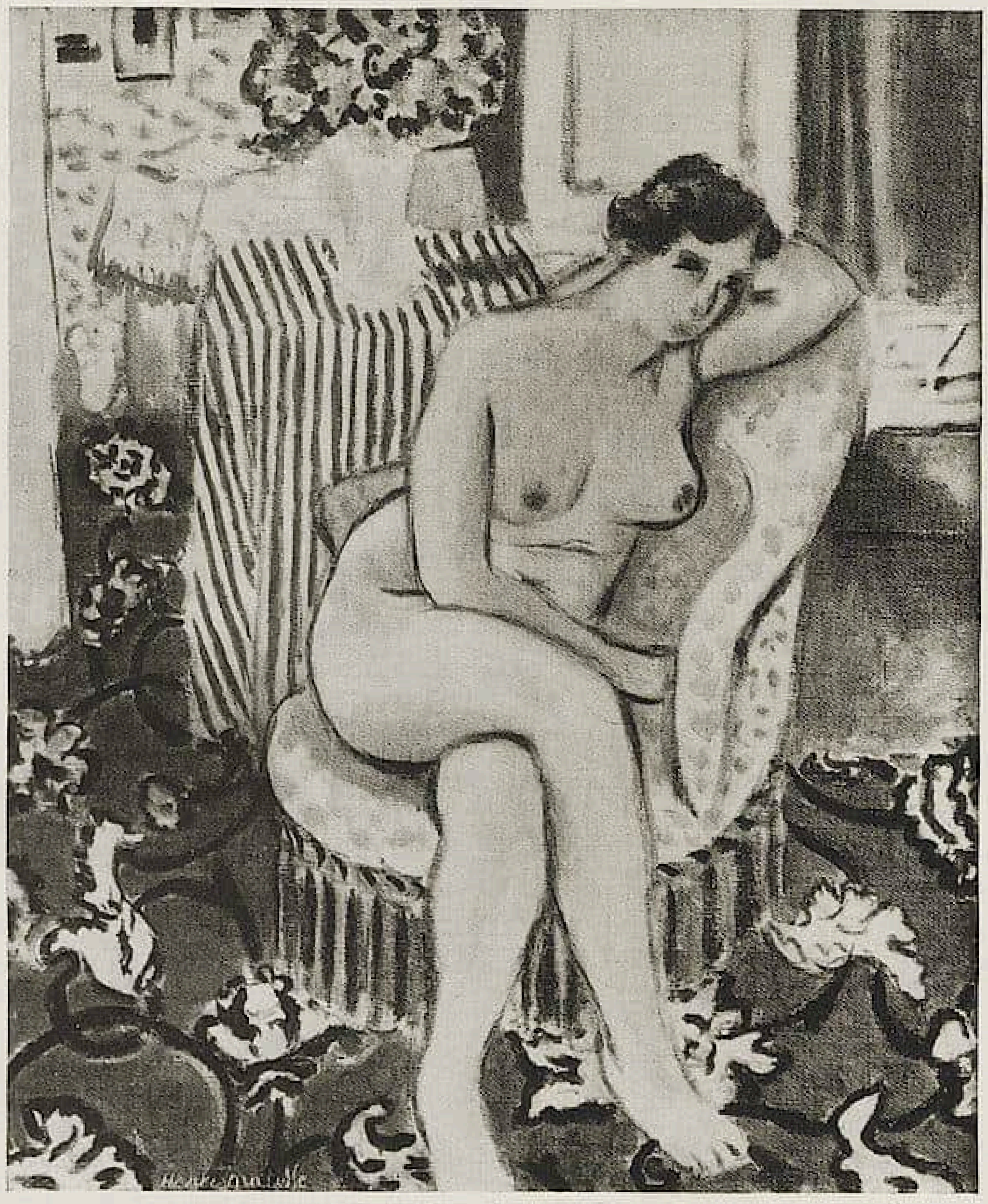
BRESLAU

Die von dem »Kulturbund Schlesien« und der Zeitschrift »Schlesische Monatshefte« gemeinsam veranstaltete Ausstellung »Schlesisches Biedermeier« hat über das Lokalgeschichtliche hinaus hohen Wert. Sie zeigt, wie sich die Richtungen der allgemein deutschen Kunst von 1790 bis 1860, Klassizismus, die Nazarener, Romantik, die Italienfahrer, die Düsseldorfer Akademie, in den künstlerischen Bestrebungen des schlesischen Stammes spiegeln. Darüber hinaus wird der spezifisch schlesische Anteil am deutschen Biedermeier deutlich: die Bevorzugung der Porträtkunst, die Neigung, Beiträge zur »Symbolik der menschlichen Gestalt«, wie das Hauptwerk des großen Forschers jener Tage, Carus, lautet, zu bieten. Amand Augustin Zausig fällt hier besonders auf und verdiente weitere Beachtung. Als Landschafter erringt Adolf Dreßler die Palme. Verdiente Aufmerksamkeit erregen die Leistungen des jungen Menzel aus seiner Breslauer Zeit. Auch der vielseitige August Kopisch zwingt zu längerer Beschäftigung. — Alles in allem: nirgends große Kunst, aber jedes Bild beredter Zeuge einer engen und besinnlichen Zeit. Es war wohl der letzte Termin, diese Ausstellung zu bieten; denn nur zu bald dürfte die mündliche Tradition abreißen; und die kommenden Privatbesitzer dürften nicht mehr den erforderlichen Grad von Pietät besitzen. — Die großen Verdienste des Leiters der Ausstellung, Dr. E. Scheyer, erhalten durch dieses Zielbewußtsein besondere Bedeutung. K. Sch.

DÜSSELDORF

Nach dem Erfolg der Rheinischen Sezession in Berlin eröffnete sie auch in der hiesigen Kunsthalle für zwei Monate eine Ausstellung. Bei guter Durchschnittlichkeit des Schaffens sind lebendigere Erscheinungen vereinigt als in der zum größten Teil sehr unerfreulichen Juryfreien Ausstellung des Kunstpalastes. Maler von sehr verschiedener Art der Anschauung: Ernst te Peerdt und Helmut Liesegang, Christian Rohlfs und Heinrich Nauen, Otto und Karli Sohn-Rethel, Max Stern und Julius Bretz, Wilhelm Schmurr und Otto Pankok, H. B. Hundt und Theo Champion, Adolf de Haer und Max Ernst vereinigen sich zu einem interessanten Meinungsaustausch. In der Architek-

[1] II° Congresso nazionale di Studi Romani. Mostra di Roma secentesca. Roma, Aprile-Maggio 1930. 104 S., XXIII Taf. 8°.



Henri Matisse — Weiblicher Akt
Aus der Ausstellung »L'Art Vivant« — Sammlung Charles Pocquement

turabteilung kommen Fahrenkamp, Wach und Bernhard Pfau zu Wort, die Plastik vertreten Sopher, Gottschalk, Enseling, Breker.

Ein besonderer Saal ist dem Gedächtnis Walter Opheys gewidmet, dessen Eigenart in starkfarbigen Motiven, in gedämpften Phantasien, aber wohl am überzeugendsten in seinen linearen Kompositionen zum Ausdruck kommt. Lasch

DUISBURG

Neben den Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitz der Düsseldorfer Kunstakademie zeigt der Museumsverein eine umfassende Schau von Gemälden und Handzeichnungen von Rudolf Neugebauer. Seine namentlich hier im Westen verbreitete Graphik besitzt seit langem einen guten Ruf. Als Maler kannte man ihn kaum anders als von gelegentlichen Ausstellungen in Köln und Düsseldorf. Sein jetzt gezeigtes malerisches Werk verrät, daß in der Zurückgezogenheit der letzten Jahre sich in zähem Ringen eine tiefe Wandlung vollzogen hat, in der der eigenpersönliche Stil herangereift ist. In weichen Pastelltönen formen sich die Dinge zu verdichteter Plastizität. Reine, klare, große Formen strömen in leichtem Rhythmus edler Bewegung, nur durch ihr Dasein wirkend, klassische Ruhe aus. Ein einheitlicher großer Zug geht durch den Bildbau, der meist in glücklicher Weise die farbig-formalen Konzentrationspunkte verteilt. Die Farbe zeigt nur leise Abwandlungen von Lokaltönen, die ein zartes Rot auf tiefblauem Grund bevorzugen. Den weichen Pastelltönen der Ölbilder — die Aquarelle haben durchweg kräftigere Akkorde — entspricht das Träumerische der Stimmung in den Figurenbildern: meist Akte von erstaunlicher Sicherheit der Formung. Das Motivische sucht vielfach das schimmernde Farbenspiel des Wassers unter dem Himmel unserer Nord- und Ostsee oder fast mehr noch des Mittelmeeres. Alles in allem ein Werk, das mit seiner bildkünstlerischen Qualität für den erst in den dreißiger Jahren stehenden Künstler bedeutsame Perspektiven öffnet. Mühlhoff

Maillol — Cézanne-Denkmal in den Tuilerien

CÉZANNES DENKMAL

Als ganzseitige Abbildung geben wir heute das Denkmal, das Maillol dem Andenken Cézannes gewidmet hat. Eigentümlich ist seine Geschichte. Schon 1913 hatte der große Bildhauer zu arbeiten angefangen. Während des Krieges hörte er nie auf, daran zu denken. Nachher aber ließ er sich durch andere Aufträge aufhalten und zum großen Ärgernis des Ausschusses, der sich gebildet hatte, stockten die Arbeiten. Übrigens war man nicht im klaren über die zukünftige Aufstellung des Werkes. Zuerst hatte man Aix-en-Provence, Cézannes Geburtsort, ausersehen. Später entschloß man sich für Paris, aber das Denkmal wanderte von Platz zu Platz, und Maillol war nie zufrieden. Endlich befahl der Direktor der Beaux-Arts, Paul Léon, das Denkmal in der jetzigen Umgebung aufzustellen. Wie so oft hat der Zufall besser als die klügsten Absichten gewirkt. Man würde gern glauben, daß das Werk gerade für seinen jetzigen Platz geschaffen wurde: rechts und links bilden die Treppen den edelsten Rahmen, und über die Terrasse fügen sich als Kulisse die Bäume und die Orangerie. Der Maler Maurice Denis, einer der intimsten Freunde Maillols, schrieb vorsichtig in seinem Buch über den Bildhauer: »Ich will nicht entscheiden, ob das Denkmal Cézannes komplexe Kunst sinnbildlich richtig darstellt, gewiß aber ist es eine Huldigung an die klassische Kunst.« Jeder wird dasselbe empfinden und bemerken, daß, um den Maler zu feiern, der sich doch nie vollkommen von den Schwierigkeiten der Malerei loszulösen vermochte, Maillol, der gewöhnlich die untersetzten Formen vorzieht, gerade die eleganteste, die schlankste seiner Frauen geschaffen hat. Aber daran liegt wenig. Mag man auch nicht viel an Cézanne denken, bleibt doch das Werk mit dem Geist des Königlichen Gartens, der es umgibt, merkwürdig im Einklang. P. Ch.

KASSEL

Kubin im Kunstverein / Wanderausstellung Kasseler Künstler

In einer guten Auswahl aus dem Gesamtwerk des Österreichers gibt der Kunstverein einen Überblick über das bisherige Schaffen Kubins. Wir erkennen die Stilwandlungen der Handschrift, die allmählichen Verschiebungen und Erweiterungen seines Darstellungsgebietes, das aber immer in den Grenzen einer dämonischen Welt phantastisch-grotesker Zwischenreiche geblieben ist.

Die Ausstellung der teilweise kolorierten Handzeichnungen aus dem Besitz des Künstlers und des Kubin-Archivs in Hamburg wird noch durch lithographierte und gedruckte Blätter ergänzt. — Der folgende Monat soll eine Ausstellung von neuen Arbeiten Felixmüllers, der Hanna Metzger und Imre Reiners bringen.

Der Kasseler Kunstverein stellt eine Wanderschau von Gemälden und Skulpturen hiesiger Künstler zusammen, die zuerst in Mannheim (Eröffnung: 15. Juni) gezeigt werden soll und von dort über Heidelberg an andere Städte weitergeleitet wird. Beteiligt sind die Kunstakademie mit Burmester, Nebel, Witte, dann die Malergruppe der »Sieben«: Beyer, Bode, Döbel, Leyhausen, Pütz und Schneider, außerdem die Sezession mit ihren Kasseler Mitgliedern Anhalt, Dersch, Kneisel, Reinhold, Rohleder und Lola Schwarzenberg. Von den übrigen Künstlern sind vor allem Walter Schliephacke und die Bildhauer Lehmann und Wachsmuth zu nennen. Paetow

KUNSTAUSSTELLUNG AUS DEUTSCHEM HÄNDLERBESITZ IN KÖLN

Direktor Buchner vom Wallraf-Richartz-Museum, der diese Ausstellung, analog der vorjährigen Amsterdamer Ausstellung aus holländischem Besitz, im Kölner Kunstverein aufgebaut hat, betonte bei der Eröffnung, daß ihn nicht Namen, nicht historisches, noch antiquarisches Interesse, sondern allein die Sorge um den künstlerischen Wert bei seiner Auswahlarbeit geleitet hätte, und daß einziger Zweck der Aufreihung dieser ausschließlich deutschem Händlerbesitz entnommenen Kostbarkeiten sei, die Freude am edlen Kunstwerk zu vertiefen. Völlige Freiheit des Bekenntnisses zu individuellen Abneigungen und Vorlieben wird zugestanden, ja wird gewünscht, wird betrachtet als Voraussetzung zu einer geistig-leidenschaftlichen Anteilnahme an dem Gebotenen. Von Künstlern des Barock steht im Mittelpunkte des Erlebens Greco, wie von Künstlern des Mittelalters Meister Bertram, wie von Künstlern jenes deutschen Zwischenalters, das mit Daten kaum zu umgrenzen ist, der Meister Muelich (vgl. Cicerone 1930, Nr. 8) und — früher — der »Meister der vierziger Jahre« und — wieder früher — jener oberdeutsche Porträtist, den als Grünewald zu kennzeichnen H. H. Naumann sein gedankenreiches Buch geschrieben hat, den des ungeachtet Buchner als jungen Burgkmair glaubt ansprechen zu dürfen. Unter die Stimmen, die man wägen und nicht zählen soll, gehören einige Köstlichkeiten aus dem Lichtkreis des Begriffs Van Eyck: eine der Van Eyckschen Schule unmittelbar angehörende Osterszene, eine Verkündigung und einige Bildnisbruchstücke des Meisters der Magdalenenlegende und eine dem Aelbert Bouts zugeschriebene Gruppe. Heiliger Bühnenraum, in dem auch die wenige, erlesene Plastik steht, worunter eine böhmisch-österreichische und eine kölnische Mutter Gottes jenem letzten Vorrealismus angehören, der noch die Kunst eines Meisters Bertram trägt und sie zauberhaft über allen kommenden Gestaltwandel hinaushebt. Aus dem Vielen, was zu nennen und zu preisen übrig bliebe, sei einzig noch der frühen Miniaturen und Zeichnungen gedacht, weil sie erfahrungsgemäß bei solchen auf Repräsentation gestellten Darbietungen vom großen Publikum geflissentlich mißachtet

werden. Und doch wird man vor einem Pergamentblättchen, wie etwa der »Kreuzigung im Stil des Jean Pucell« alles zu leicht befinden müssen, was sich mit großen Namen, wie Tizian, Tintoretto, Murillo, Goya an den hohen Saalwänden die Ehre gibt. Jatho

KÖNIGSBERG

In den Kunstsammlungen der Stadt Königsberg wurde Ende Mai die Sommerausstellung »Ostpreußische Schlösser und Herrensitze« eröffnet. Mit der Auswahl von Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Drucken des 17. bis 19. Jahrhunderts vermittelt sie eine klare Einsicht in die Feudalarchitektur des preußischen Ostens, wie sie sich vor allem in ihrer bedeutsamsten Epoche zu Beginn des 18. Jahrhunderts manifestiert hat. Das zum größten Teil aus Adelsarchiven zusammengebrachte Material zeigt deutlich, daß die Architekturschöpfungen Dokumente des am preußischen Hof entwickelten Stiles sind: Die Entwürfe des Berliner Architekten Jean de Bodt für Schloß Friedrichstein und wahrscheinlich auch für Schlodien und Quittainen. Von Schultheiß von Unfried, dem in Ostpreußen maßgebendsten Architekten, liegen die Entwürfe zu dem geplanten großen Umbau des Königsberger Schlosses in guten Kopien des frühen 19. Jahrhunderts vor. Die Tätigkeit des Caspar Hindersin wird mit einigen Entwürfen für die Dohnaschen Schlösser Schlobitten und Mohrungen erläutert. Als Schöpfungen späterer Zeit sind das um 1850 im englischen Tudorstil erbaute, an Schloß Babelsberg bei Potsdam erinnernde Schloß Belschwitz und das um 1865 entstandene Schloß Beynuhnen, ein später Nachklang des Schinkelschen Klassizismus, hervorzuheben. Kühn

MANNHEIM

Am 1. Juni wurde eine Ausstellung des Schloßmuseums eröffnet. Sie betitelt sich: »Innenräume deutscher Schlösser vom Barock bis zum Empire« und gibt in über 120 Gemälden, die von namhaften Künstlern, aus Privatbesitz und aus Museen zur Verfügung gestellt wurden, einen abwechslungsreichen Überblick der höfischen Raumkunst des 18. Jahrhunderts. K.

PRAG

Die Galerie André veranstaltet in ihren neueröffneten Galerieräumen regelmäßige Ausstellungen, die besonders der deutschen Kunst des Landes, die solcher intimer Ausstellungsmöglichkeiten dringend bedarf, zugute kommen können. Die Ausstellung neuer Arbeiten von Charlotte Radnitz, Prag (Prager Sezession), zeigte die große Begabung dieser jungen Künstlerin nun auch am Porträt, das im deutschen Prag erst aus der Gesellschaftsallure gelöst werden muß. Die geistvoll lockere Technik unterbaut eine Komposition, die sich nun immer sicherer zum »Bild« zusammenstellt. — Die derzeitige Ausstellung bei André, wieder von der Prager Sezession veranstaltet, zeigt Arbeiten Willy Novaks, der seit kurzem an der Prager Akademie als deutscher Professor wirkt. Diese neuen Bilder des in Berlin wohlbekannten Künstlers erfüllen mit tiefster Freude. Ein zarter Lyrismus, der sich an französischem Impressionismus kultivierte, wird durch die Schulung an modernen Kompositionsproblemen in eine schöne meisterliche Sicherheit hinaufgehoben. Ein klarer Bau hält die zarten Töne überall zu gefüllter Figur zusammen. Ein Überpersönliches ist gewonnen, an dem sich eine junge Generation vertrauensvoll heranbilden kann. O.S.

JULES PASCIN †

Der bulgarische Maler Pascin, eine der international bekanntesten Erscheinungen der modernen Kunst, hat Anfang Juni in Paris seinem Leben freiwillig ein Ende bereitet und ist inzwischen von seinen Freunden auf Montparnasse zur letzten Ruhe geleitet worden. Pascin ließ sich während des Krieges in Amerika naturalisieren, kehrte aber vor etwa zehn Jahren von dort nach seiner eigentlichen Wahl-Heimat Paris zurück, wo er in den Kreisen auf Montparnasse eine gern gesehene und hochgeschätzte Persönlichkeit war. Der »Simplicissimus« hatte ihn vor Jahr und Tag zuerst bekannt gemacht, und man möchte sagen, daß noch bis zu seinem letzten Tage das wirkliche Talent dieses Künstlers immer dem Illustrativen verhaftet gewesen ist, so sehr auch seine Gemälde malerisch überzeugen mögen. Es wird notwendig sein, einmal das ganze noch erreichbare Werk des Künstlers in einer Nachlaßausstellung zu vereinigen, die erst ein abschließendes Urteil gestatten wird. B.

VITTORIO PICA †

Am 1. Mai verschied in Mailand der Kunstkritiker Vittorio Pica im 66. Lebensjahr. Geboren in Neapel, studierte er Jus, verlegte sich aber bald auf die literarische Kritik und ging nach Paris, wo er im Kreise der Gebrüder Goncourt, Zola, Daudet verkehrte. Pica begann über diese Dichter zu schreiben. Nach Neapel zurückgekehrt, organisierte er mit dem Maler Morelli eine Kunstausstellung, und seit jener Zeit beschäftigte er sich ausschließlich mit der modernen Kunstkritik. 1904 begann er seine drei Bände »Attraverso gli Albi e le Castelle« herauszugeben, in denen er ausführlich über die internationale Radierung schrieb. 1908 veröffentlichte er ein Werk über die französischen Impressionisten, später einen dicken Band, der Giuseppe de Nittis behandelte. 1910 gelingt ihm die ausländische Kunstschau an der großen internationalen Ausstellung in Rom; später wurde er Generalsekretär der Biennale in Venedig; diese Stelle gab er 1927 auf. Sein großes Verdienst besteht darin, daß er sämtliche Kunstrichtungen des Auslandes in seinem Bande vorgeführt hat und auch für die extremsten Richtungen klares Verständnis besaß. L. Br.

Lukas van Leyden

Die Kartenspieler
Earl of Rembroke

SAMMLER UND MARKT

COMMEMORATIVE CATALOGUE OF THE EXHIBITION OF DUTCH ART[1]

VON VITALE BLOCH

Der stattliche Band, an dessen Zusammenstellung Dr. H. Schneider den größten Anteil hat, ruft die Erinnerung an die vorjährige Ausstellung holländischer Kunst wach. Dieser stolzen Schau hat man, sehr zu unrecht, ihre Problemlosigkeit vorgeworfen. Die holländische Malerei der Blütezeit in ihrer reinsten Prägnanz wurde hier vorgeführt. Bewußt hatte man auf alles fremdartige, bizarre, zweideutige der vorangehenden Epochen (wie den niederländischen Manierismus) verzichtet; ebenso ließ man andere nicht vollkommen »nationale« Äußerungen des holländischen Malergenius (z. B. die italienisierende Landschaftsmalerei) außer acht. So entstand eine noch nicht dagewesene Folge von Meisterwerken, die mehr dem genießenden Kenner als dem um Lösung der Probleme besorgten Wissenschaftler zusagte.

Dem Zeitalter von Vondel und Rembrandt, dem eigentlichen holländischen Barock, waren einige Primitive vorausgeschickt, zu unvollständig vertreten, um ein wahres und sich einprägendes Bild der künstlerischen Produktion in den nördlichen Provinzen zu geben.

Bosch war sehr mangelhaft repräsentiert; eindrucksvoller Geertgen, Mostaert und der Virgo-Meister. Von Lucas van Leyden wurde eines seiner koloristisch feinsten Bilder gezeigt; »die Kartenspieler« von Lord Pembroke. Man war sich einig, daß die Serie aus Hampton Court nicht von Lucas selber stammen konnte. Wahrscheinlich ist sie vom selben Gehilfen des Meisters, der einige Teile der »Predigt« im Rijks-Museum gemalt hat.

Sehr geteilt waren die Ansichten über das Porträt aus Oldenburg, welches versuchsweise Scorel zugeschrieben war. Um dieser Bestimmung von Schneider und Winkler beizupflichten oder sie zu verwerfen, müßte man die ganze dazugehörende Reihe der Porträts in Augenschein nehmen.

Wie gesagt, die holländischen Primitiven waren nur gestreift und dienten lediglich als Auftakt zur eigentlichen Schau. Diese brachte einige Überraschungen schon bei Frans Hals: zum ersten Male sah man das Gruppenporträt von Viscount Boyne, und als Novum sollte man die Zusammenarbeit von Hals mit dem Stillebenmaler van Heussen bezeichnen. (Inzwischen ist ein ähnliches Stück im Berliner Kunsthandel aufgetaucht). Von Rembrandt waren vor allem Porträts zusammengebracht; darunter einige seiner glücklichsten Schöpfungen, wie das Knabenporträt von Cook und das Porträt des Bruders aus dem Mauritshuis. Man freute sich der seltenen Gelegenheit, die »Anbetung der Könige« aus dem Buckingham

[1] Held in the Galleries of the Royal Academy, Burlington House, London, January — March 1929. MCMXXX. Oxford University Press.

Palace zu sehen; erlebte auch einige Enttäuschungen, wie bei dem sehr verdorbenen Bilde aus Rumänien (»Hamann um Gnade bittend«).

Nicht alle ausgestellten Bilder waren gleich gut erhalten, was den Eindruck oft beeinträchtigte. Einige Rembrandts wurden mit Recht angezweifelt. Darüber sollte man nicht debattieren, denn ein zwingender Beweis für oder gegen die Eigenhändigkeit eines Rembrandt läßt sich nicht immer aufbringen. Namentlich bei den Rembrandt-Bildern aus englischem Adelsbesitz, die als solche in dem Band »Klassiker der Kunst« aufgenommen und die nur bei seltener Gelegenheit zu sehen sind, ist eine Kritik sehr am Platze. Der Verfasser sah in der letzten Zeit mehrere Rembrandts in englischem Privatbesitz, die ihm mehr als fragwürdig erscheinen (so z. B. »der Zinsgroschen« des Lord Allendale — wohl Eckhout; Selbstbildnis im Besitz des Marques of Lothian — unmöglich Rembrandt; ebenso unmöglich der Studienkopf aus demselben Besitz — um nur einige Beispiele anzugeben). Schon in diesem Zusammenhang bedauert man, daß die eigentliche Rembrandt-Schule nicht gebührend vertreten war. Die Beschränkung im wesentlichen auf Karel und Barent Fabritius scheint nicht gerechtfertigt. Der hohen Einschätzung von Barent Fabritius können wir nicht folgen. Barent war ein begabter, aber durchaus unselbständiger Maler, eigentlich ein sehr geschickter Pasticheur; sicherlich war Barent sehr talentiert, für malerische Werte empfänglich und anpassungsfähig, trotzdem darf man ihn nicht für jedes absonderliche Werk der Rembrandt-Schule verantwortlich machen.

Unter den neuen Zuschreibungen an Barent ist durchaus überzeugend diejenige des Bildes in Innsbruck. Barent Fabritius war überhaupt eines der wenigen Probleme dieser Ausstellung, in der sonst nur klare und anerkannte Meister triumphierten: Steen, Terborch, Metsu, Vermeer als Genremaler, Aelbert Cuyp, Jacob Ruisdael und Cappelle als Landschaftsmaler. Wie erinnerlich, und wie es Brauch auf den großen Ausstellungen im Burlington House ist, schloß sich an die Bilderreihe eine erlesene Auswahl der Zeichnungen an.

Für die Bilder des Commemorative-Catalogue ist Dr. Schneider verantwortlich, einer der überlegensten Kenner auf dem Gebiete der holländischen Malerei. Mit ihm bedauern wir sehr, daß die Abbildungen nicht so ausgefallen sind, wie es zu wünschen wäre.

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG FIGDOR

Daß die Auktion der Sammlung Figdor zu einem der bedeutsamsten Ereignisse des Weltkunstmarktes werden würde, war bei dem Ruf der Sammlung vorauszusehen. Das Bild, welches der erste Auktionstag bot, mag einen Voreindruck der kommenden Teilversteigerungen gewähren. Das Publikum, das der Auktion beiwohnte, hatte internationales Gepräge. Kein bedeutenderes deutsches Museum, kein deutscher Händler von Namen, die nicht bei der Versteigerung vertreten gewesen wären. Auch der Kunsthandel und die Museumsleute der Nachfolgestaaten hatten sich bei der Versteigerung ein Stelldichein gegeben. Aus den nordischen Staaten waren die Museen von Kopenhagen, Stockholm und Oslo vertreten. Das Metropolitan-Museum in New York hatte Mr. Break entsandt. Zugegen waren auch einige der bekanntesten angelsächsischen Kunsthändler (Harris aus London, Brummer und Watson aus New York); von Pariser Firmen: Brimo Bacrie, Demotte, Seligmann; aus Italien: Lewy, Pollack, Disegni, Dr. Ergas, Sabatello. Unter den Sammlern erblickte man die Wiener Rothschild, St. von Auspitz, Graf Seilern, H. von Lederer, Baron von Thyssen-Bornemisza, ferner Baron Herzog und Dr. Delmár aus Budapest, Frh. von Passavant (Frankfurt), Dr. Reber (Lausanne), Dr. Egli (St. Gallen), Ole Olsen (Oslo), Torsten Laurin (Stockholm), Falk Simon (Göteborg), Sir William Burrell (London), von Nemes (München).

Die Versteigerung, die mit der Feilbietung der Bildwirkereien begann, setzte, wie bei der Zahlungskräftigkeit des bei aller Buntheit von den gleichen Tendenzen beseelten Publikums nicht anders zu erwarten war, sehr animiert ein. Der Teppichsammler Egli erwarb ein um 2400 Schillinge ausgerufenes Fragment eines orientalisierenden oberrheinischen Wandteppichs des 14. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 3) um 13500 Sch., eine Wiener Kunsthandlung einen kleinen französischen Wandteppich aus der Zeit um 1500 (Kat.-Nr. 4), der mit 8000 Sch. angesagt war, um 31 000 Sch. Der Preis eines fränkischen Bildteppichfragments des frühen 15. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 22) klomm von 10 000 Sch. auf 70 000 Sch. empor. A. S. Drey erwarb einen Bildteppich mit dem Tode Mariä, Nürnberg, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 34), für 170 000 Sch. Ein anderer Bildteppich, Brüssel, um 1500, Ahasver und Esther darstellend (Kat.-Nr. 35), erzielte, um 60 000 Sch. ausgerufen, 200 000 Sch. Den Clou der Auktion aber bildete die Versteigerung der Bildwirkerei aus Tournay (Kat.-Nr. 36), die, mit 200 000 Sch. ausgerufen, von dem Kunstgewerbe-Museum in Kopenhagen um 700 000 Sch. (420 000 RM.) erworben wurde.

Bei der Versteigerung der Stoffe flaute das Interesse eine Zeitlang ab, wenngleich auch hier für kleinere Stücke das Zehn- und Zwanzigfache des Rufpreises erreicht wurde. So brachte ein italienischer Seidenbrokat des 13. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 37), mit 70 Sch. ausgeboten, 1900 Sch. Eine venezianische Kasel aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 58), Rufpreis 26 000 Sch., wurde von Lewy (Venedig) um 65 000 Sch. erworben. M. v. Nemes, der auch sonst verschiedentlich als Käufer hervortrat, zahlte für einen vene-

Rembrandt

Hamann um Gnade bittend
Königl. rumänischer Besitz

zianischen Samtstoff aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 111), der mit 25 000 Sch. angesetzt war, 75 000 Sch.
Eine nordische Bildstickerei um 1200 (Kat.-Nr. 144) wurde, um 1000 Sch. ausgerufen, von A. S. Drey um 8000 Sch. ersteigert; ein englischer Chormantel des 15. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 149. Rufpreis 3000 Sch.) von Bernheimer um 110 000 Sch.; ein Altarbehang aus Böhmen, zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 175), ausgerufen um 25 000 Sch., durch einen Wiener Kunsthändler um 70 000 Sch. Ein italienischer Spitzenkragen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 183, Ruf 1000 Sch.), erzielte 5000 Sch.

Besonderem Interesse begegneten die orientalischen Teppiche. Den höchsten Preis erreichte ein persischer Gartenteppich aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 202), Rufpreis 20 000 Sch., der vom österreichischen Museum für Kunst und Industrie um 135 000 Sch. angekauft wurde. A. Cassirer zahlte für einen »Ispahan« um 1600 (Kat.-Nr. 204), angeboten um 30 000 Sch., 95 000 Sch.
Auch die mittelalterlichen Blei- und Zinnarbeiten brachten, wenngleich es sich hier größtenteils um Objekte von geringerem Wert handelte, unverhältnismäßig hohe Preise. Hier sei nur der wertvollsten Stücke Erwähnung getan: einer sächsischen

Zinnkanne aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 302), die 20 000 Sch. brachte, und zweier Zinnkrüge (Kat.-Nr. 304 und 305), von denen der eine, eine Breslauer Arbeit um 1500, mit 34 000 Sch. angesetzt, für 34 000 Sch. ersteigert wurde, während man für den anderen, einen Krug ostdeutscher Herkunft aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, der um die gleiche Summe ausgerufen wurde, 39 000 Sch. bezahlte.
Die 209 Nummern dieses Teiles erreichten im ganzen rund 3 500 000 Sch., also 2 100 000 RM. P.-N.

Der zweite Tag brachte die Versteigerung der 54 Möbel der Gotik. Sie ergaben im ganzen 700 000 Sch. Der Lindauer Sakristeischrank brachte 150 000 Sch. Der oberpfälzische Tisch aus Amberg 65 000 Sch. (Direktor Schmidt vom Schloßmuseum, Berlin) und der Savoysche Lehnstuhl 75 000 Sch. Ferner kamen der norwegische Kirchenstuhl aus dem 16. Jahrhundert auf 58 000 Sch. Der Schrank aus Flandern auf 45 000 Sch. Am zweiten Tage wurde die Summe von rund 5 000 000 Sch. erreicht, ohne das Aufgeld von 20%.
Am dritten und letzten Tage kamen die italienischen Möbel an die Reihe. Für den berühmten Strozzi-Schemel zahlte Brummer aus New York 140000 Sch. Eine Medici-Truhe um 1500 brachte 55 000 Sch. und nur die Rimini-Truhe um 1470 blieb unter dem Schätzungspreis und erreichte nur 48 000 Sch. Ferner kamen noch zum Verkauf spanische, deutsche und schweizerische Möbel aus dem 16. bis 18. Jahrhundert sowie französische Möbel aus dem 15. bis 17. Jahrhundert. Das Gesamtresultat dürfte 6 000 000 Sch. betragen.

BERLIN

Das Internationale Kunst- und Auktions-Haus G. m. b. H. bereitet für den Juni noch folgende Versteigerungen vor:
18. Juni: Kunstbesitz und Wohnungseinrichtung Berlin: »Am Karlsbad 1a«.
24. Juni: Eine Versteigerung von Stilmobiliar, in der auch antikes Kunstgewerbe sowie Gemälde alter und neuer Meister zu finden sind.
Der größte Teil der Gemälde »Am Karlsbad 1a« stammt aus den berühmten Sammlungen Spiridon, Dr. E. Simon, Cremer sowie aus der ersten Sowjetauktion.
Ein frühes Porträt von Paolo Veronese, eine religiöse Szene des Frühitalieners Girolamo da St. Croce, ein Bild des Frühitalieners Vivarini sowie eine dekorative Szene des Devidente Ferrari mögen von den Italienern genannt sein. Von den Niederländern ein kleiner Teniers, zwei Interieurs des Dou-Schülers: A. van Gaesbeeck sowie ein typischer Frans Franken.
Von Interesse dürften plastische Arbeiten des Ernesto de Fiori sein.
Unter den Möbeln finden wir eine Pariser Regence-Kommode mit der Ebenistenmarke: d'Autriche und Kleinmöbel des 18. Jahrhunderts aus Frankreich und England.
Die Versteigerung vom 24. Juni enthält einige gute Potsdamer Gläser des 18. Jahrhunderts mit reichem Tiefschnitt, rheinische Gläser des 17. Jahrhunderts, Silber des 18. Jahrhunderts, hierunter einige jüdische Kultgeräte, eine Sammlung von Büchern des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts.
Von den Bildern seien ein typischer Valkenburgh, von den neuen Meistern ein Friedrich Voltz genannt. G.

MÜNCHEN

Am 8. und 9. Juli findet in der Galerie Hugo Helbing, München, die Versteigerung ostasiatischer Kunst des Herrn Hugo Meyl, München, statt.
Der reich illustrierte Katalog umfaßt das Gebiet der alten chinesischen Kunst aus allen Epochen, in der Hauptsache die von den Sammlern bevorzugten Kunstzweige: Keramik und Plastik, von japanischer Kunst nur eine Kollektion der interessanten Teezeremonialgefäße.
Die chinesische Tonplastik enthält unter den Grabfunden ungewöhnliche Stücke, Bogenschützen aus der Wei-Zeit, ein Paar Tonstatuetten, die Weltenwächter. Wir sehen ferner sehr lebendige Darstellungen von Pferden, Reitern usw., kleine frühe Bronzeplastiken.
Die so vielseitige Gefäß- und Gerätekeramik der Sung-Zeit ist vorzüglich vertreten.
Von der Bronzeplastik der Sung-Ming-Zeit verdienen eine künstlerisch modellierte Statuette eines Bodhisatva, zwei Köpfe, sowie einige große Bronzestatuetten Erwähnung. Das Hauptstück aber der ganzen Kollektion und von hohem künstlerischen Wert ist die monumentale Holzstatue eines Bodhisatva aus der Sung-Zeit.
Auch bei den Farbenporzellanen der Ming- und Kanghi-Zeit finden sich sehr gute Stücke. Die grüne Familie ist durch mehrere schöne Platten und kleinere Gefäße gut vertreten, das Blauweiß-Porzellan durch drei große, schön geformte Vasen. Bemerkenswert unter den Tonplastiken der Ming- und späteren Zeit sind zwei große Priesterfiguren.
Die chinesischen Malereien endlich sind Rollbilder sowie eine größere Kollektion Albumblätter. Eine besondere Liebhaberei des Besitzers waren die schlichten japanischen Teegefäße.
Den Schluß bildet ein ungewöhnlich schöner, großer, chinesischer Teppich, prächtig in Farbe und Zeichnung. K.

FRANKFURT a. M.

Bei Joseph Baer & Co. wurden vom 26. bis 28. Mai die letzten Teile der Sammlung Stiebel versteigert. Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf Goethe. Ein schönes Exemplar der Sophien-Ausgabe wurde mit 1050 RM. bezahlt. Von Erst-

Barent Fabritius — Tobias und Frau
Ferdinandeum, Innsbruck

ausgaben wurden für den Erstdruck des Faust-Fragments 900 RM., für den zweiten Druck 290 RM. gegeben. Für den »Götz« 950 RM., den »Werther« 340 RM., den Römischen Karneval 800 RM. und für die von Delacroix illustrierte Faust-Ausgabe 810 RM., die prächtigen Doves-Press-Drucke wurden folgendermaßen zugeschlagen: Faust 460 RM., Iphigenie auf Pergament 400 RM., Werther auf Pergament in einem Einband von Cobden-Sanderson 760 RM., dasselbe auf Pergament, eines der fünf Exemplare mit Goldinitialen, 710 RM. und der »Tasso« auf Pergament mit Goldinitialen 1700 RM. Ayrer Opus theatricum 1618 brachte 650 RM. und für ein unbeschnittenes Exemplar der Nachtwachen von Bonaventura wurde der Rekordpreis von 400 RM. bezahlt.

G.

KÖLN

Am 3. Juni ging bei Lempertz in Köln die Versteigerung alter Gemälde aus dem Besitz eines süddeutschen Adligen vor sich. Um es gleich vorwegzunehmen: Die Preisbildung auf dieser Auktion behauptete sich trotz der enormen Ungunst der Zeitverhältnisse auf der Höhe, die der guten Qualität der angebotenen Kunstwerke angemessen war. Im nachstehenden seien einige der bemerkenswertesten von den erzielten Preisen genannt: A. van Beyeren, Stilleben, 3500 RM.; Lorenzo Costa, Damenbildnis, 6000 RM.; C. Dusart, Wirtshausszene, 4000 RM.; Jan Fyt, Jagdbeute, 2900 RM.; derselbe, Hund bei der Jagdbeute, 2200 RM.; J. van Goyen, Landschaft, 2300 RM.; B. Graat, Interieur, 2500 RM.; P. Gysels, Stilleben, 2600 RM.; J. D. de Heem, Stilleben, 2100 RM.; Herri met de Bles, St. Christophorus, 3200 RM.; Wolf Huber, Mariae Tempelgang, 2100 RM.; Florentinisch, Quattrocento, Madonna, 2400 RM.; Italienisch, Trecento, Madonna mit Kind, 2100 RM.; Meister des Marienlebens, zwei kleine Täfelchen, 3200 RM.; J. Levecq, Herrenbildnis, 3200 RM.; N. Maes, Damenbildnis, 2800 RM.; Meister des verlorenen Sohnes, Büßende Magdalena, 2900 RM.; W. van Mieris, zwei Mädchen und Amor, 3300 RM.; E. van der Poel, Fischer am Hafen, 3400 RM.; J. S. Ruisdael II, Waldlandschaft, 3400 RM.; D. Teniers, Stilleben, 4800 RM.; Jan Wynants, Landschaft, 2650 RM.

K.

SAMMLUNG SCHLOSS ROHONCZ IN MÜNCHEN

Die Ausstellung wird am 1. Juli eröffnet und Anfang Oktober geschlossen. Man macht uns darauf aufmerksam, daß viele der von Baron von Thyssen gesammelten Werke direkt aus Privatbesitz erworben worden sind. Es gibt weder ein weibliches Bildnis von Ghirlandajo noch eine Figurenkomposition von Tizian unter den Bildern, wie an dieser Stelle auf Seite 324 irrtümlich erwähnt wurde. Auch ist der französische Impressionismus lediglich durch einen Pissarro und einen Renoir vertreten. Über die Sammlung selbst wird der Herausgeber des Cicerone, gestützt auf zahlreiche Abbildungen, im Juli-Doppelheft dieser Zeitschrift berichten.

r

EINE PUBLIKATION DER KAROLINGISCHEN MINIATUREN

Im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft erscheint im Verlage Bruno Cassirer ein Korpus der karolingischen Miniaturen, dessen Herausgabe Wilhelm Köhler besorgt. Der erste Band (von fünf), der in Kürze vorliegen wird, behandelt die für die Geschichte der deutschen Buchmalerei höchst bedeutsame Schule von Tours. Auf 124 Lichtdrucktafeln sind alle Bilder und wichtigen Ornamente aus sechzig Handschriften dieser Schule, deren künstlerische Entwicklung vom Ausgang des 8. Jahrhunderts bis zum Anfang des 10. Jahrhunderts reicht, wiedergegeben. Ein umfangreicher Textband informiert über die Geschichte der Klöster und Bibliotheken der Stadt Tours und beschreibt das Material nach örtlichen und zeitlichen Gesichtspunkten. Veränderungen in der Ornamentik machen es möglich, die Handschriften chronologisch zu reihen. In einem besonderen Kapitel wird die Geschichte der Vulgataedition, die der Engländer Alkuin im Auftrage Karls des Großen in Tours geschaffen hat, behandelt. Durch neu beigebrachtes Material wird so die Vulgata-Forschung bereichert. Die weiteren Bände werden den übrigen Hauptschulen der karolingischen Miniaturen gewidmet sein und in Abständen von je zwei Jahren erscheinen. h

J. ROSENTHAL-KATALOG

Der soeben erschienene Katalog Nr. 93 des Antiquariats Jacques Rosenthal in München enthält im wesentlichen frühe Holzschnittbücher und Drucke des 16. Jahrhunderts, darunter einige Inkunabeln von großer Seltenheit, wie den Ferrareser Druck des Jac. Phil. Bergomensis »De claris mulieribus« (1497), Sebastian Brants »Narrenschiff« (Basel 1498) und die erste niederländische Ausgabe des Belial aus der Offizin Bellaerts in Haarlem (1484). Die Augsburger Presse ist mit einem Drucke Bämlers (Summa confessorum des Johannes Friburgensis) und mit dem Spiegel menschlicher Behaltnis (Peter Berger, 1489) gut vertreten. Aus Kobergers Werkstatt ist das Missale Strigoniense vorhanden, das einen altkolorierten Kreuzigungsholzschnitt als Kanonblatt enthält. Von den Drucken des 16. Jahrhunderts verdienen die Carmina des Joh. Pinicianus (Augsburg 1511) mit drei signierten Holzschnitten Hans Burgkmairs und ein reich illustrierter Sammelband mit Schriften des Geiler von Kaisersberg (Straßburg und Augsburg 1511 bis 1515) besondere Beachtung. Den Beschluß des Katalogs bilden Bucheinbände aus den verschiedensten Jahrhunderten und Werkstätten. Hier ist ein steirischer Lederschnittband des 14. Jahrhunderts als Seltenheit bemerkenswert. J. K.

BERLIN

Die Kunsthandlung Ernst Fritzsche hat in ihren Räumen, Wilhelmstr. 49, eine Fülle in China neuerworbener Objekte ausgestellt. Der Hauptanteil entfällt auf die buddhistische Plastik und auf die Keramik. Unter den Skulpturen fallen auf ein aus Siam stammender sitzender Buddha in Bronze (14. Jahrhundert), ein repräsentativer Buddha aus Holz, der Sung-Zeit angehörend, und zwei Figuren der Kuan-Yin, Holz mit alter Bemalung. Höchst vielseitig ist die chinesische Keramik vertreten. Aus der Tang-Zeit stammt eine Vase mit goldivisierender Glasur, aus der Sung-Periode ein bemalter dickbauchiger Vasenkopf und eine Anzahl von Gefäßen mit milchig-gelblicher Glasur und schwarz-brauner Bemalung. Aus den zahlreichen Arbeiten der Ming-Zeit ragen hervor eine stehende Kuan-Ying aus Steinzeug mit weißer Glasur und mehrere Fayencereliefs, darunter ein sitzender Bodhisattva in einer Nische. Schließlich verdienen eine Reihe von Ming-Bronzen Erwähnung, ebenso die Porzellane des späten 17. und 18. Jahrhunderts. h

FRANKFURT a. M.

Hugo Helbing, Frankfurt a. M., teilt uns mit, daß die Versteigerung der Sammlung J. H. Weiller, die für Ende Juni geplant gewesen war, auf Herbst verschoben worden ist. G.

GEORG CASPARI †

Der Münchner Kunsthändler Georg Caspari, Inhaber der gleichnamigen Galerie, ist kurz vor den Pfingsttagen auf dem Wege nach Mainz einem Autounfall erlegen. Caspari, ursprünglich Mitinhaber der Firma Fritz Gurlitt in Berlin, war bereits vor dem Krieg nach München übersiedelt und hat sich dort in erster Linie um die klassische Kunst des 19. Jahrhunderts und die Moderne bemüht, nach dem Krieg vor allem auch das Gebiet der alten Meister mit Erfolg gepflegt. Der beinahe Zweiundfünfzigjährige war eine durchaus positive Natur, die ein gesunder Lebensoptimismus beseelte, und man darf den frühzeitigen Tod dieses viel gewandten, überall gern gesehenen Mannes als einen nicht geringen Verlust für den deutschen Kunsthandel ansprechen. B.

MÜNCHNER KUNSTSOMMER 1930

Heft 13 und 14 des Cicerone werden als Doppelheft Mitte Juli erscheinen. Dieses wird ausschließlich den großen Ereignissen des diesjährigen Münchner Kunstsommers gewidmet sein, in erster Linie den Ausstellungen der Sammlung Schloß Rohoncz, dann der Ausstellung alter kirchlicher Kunst im Residenz-Museum, aber sich intensiv auch mit dem Münchner Kunstmarkt befassen. Das Heft wird in erhöhter Auflage hergestellt. r

Koerbecke. Mariä Himmelfahrt

Sammlung Schloß Rohoncz

Georg Flegel — Der Geburtstagstisch

Stuttgart, Gemäldegalerie

Am 7. Juli beging Georg Biermann seinen 50. Geburtstag. Kein Freund lauter Feiern, hatte er sich jeder Ehrung entzogen. Was jedoch dieser jugendliche Fünfziger nicht verhindern kann, ist, daß seine Freunde und Mitarbeiter bei der Halbjahrhundertwende eines an Arbeit und Erfolgen ungewöhnlich reichen Lebens in Dankbarkeit des Mannes gedenken, der als

Begründer des Verlages Klinkhardt & Biermann und des »Cicerone« der Kunstwissenschaft einen ganz neuen Antrieb gegeben hat. Der Cicerone, das Lieblingskind Biermanns, wird 1934 bereits ein Vierteljahrhundert bestehen. Dann mag eine »Jubiläumsnummer« die alten und jungen Freunde in gemeinsamer Mitarbeit vereinen. Heute wünschen wir diesem Manne der Tat, der soeben mit dem »Unbekannten Meisterwerk« einer viele Jahre durchdachten Idee bildhaften Ausdruck gegeben hat, daß ihm, dem gebürtigen Rheinländer, noch lange unversiegliche Schaffenskraft verliehen sei und zugleich jene ihn auszeichnende echtrheinische Beweglichkeit, für die Hindernisse nur vorhanden zu sein scheinen, um sie lachend zu überwinden.

*

Ein Wort noch zur Auswahl der Abbildung. Durch die Jahrhundertausstellung Deutscher Kunst, die Georg Biermann im Jahre 1914 im Residenzschloß zu Darmstadt durchführte, erstand auch Georg Flegel, »der erste deutsche Stillebenmaler«, zu neuem Leben. Zahlreiche Werke dieses von G. Biermann besonders geschätzten Künstlers sind inzwischen aufgefunden worden und fordern dazu auf, ihm die noch ausstehende monographische Behandlung zu widmen. Das Stilleben mit der Stundenuhr, eine neuere Erwerbung der Gemäldegalerie in Stuttgart aus dem Jahre 1927, ist eines seiner aufschlußreichsten Werke.

Walter Cohen

DIE SAMMLUNG SCHLOSS ROHONCZ

ZUR AUSSTELLUNG IN DER MÜNCHNER NEUEN PINAKOTHEK

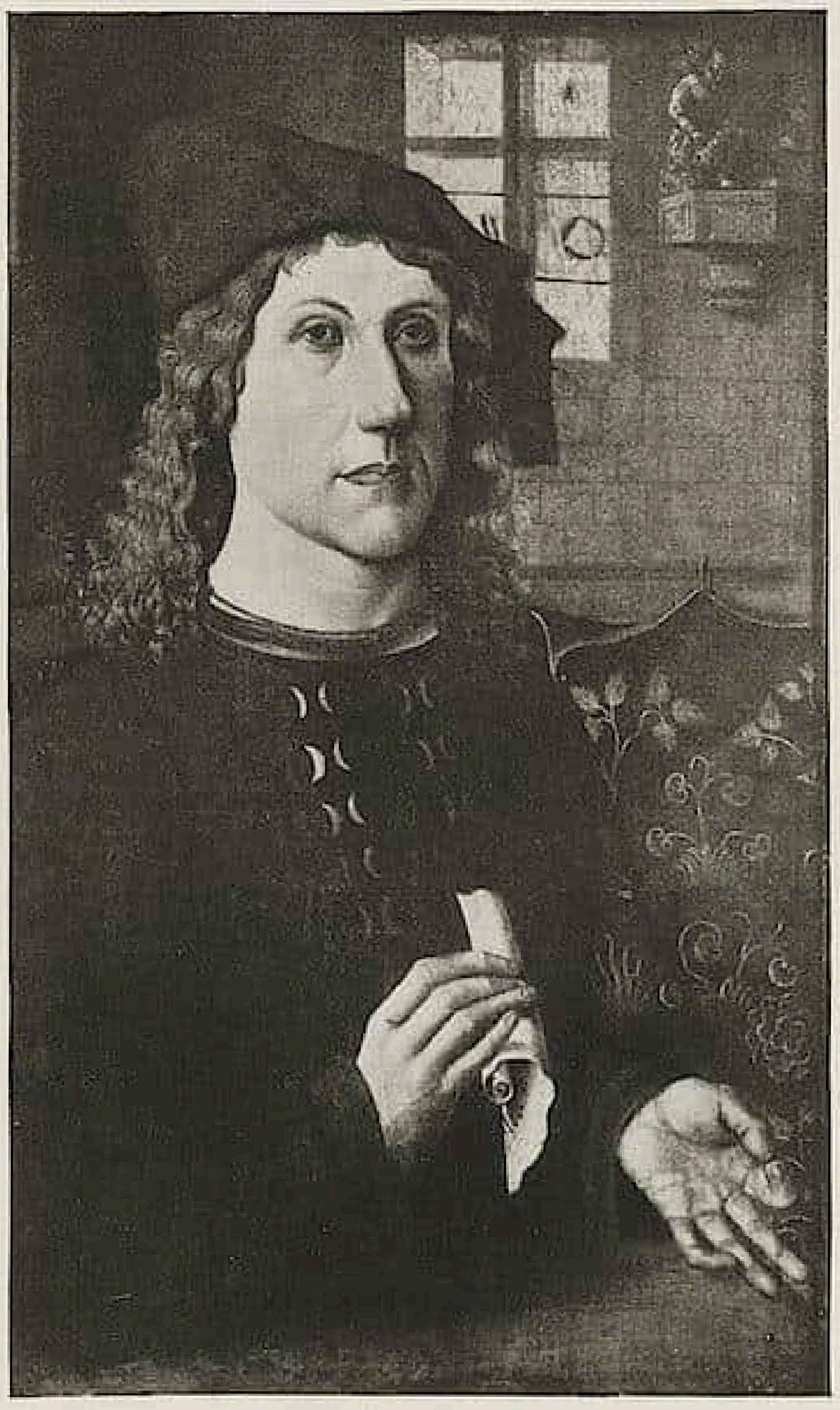
VON GEORG BIERMANN

I.

München beherbergt zur Zeit in seinen Mauern ein paar sehenswerte Ausstellungen, die auch dem verwöhntesten Kunstfreund erlesene Genüsse versprechen. Die stille Aktivität, die sich hier an den Tatsachen dieses Kunstsommers dokumentiert, ist gleich überraschend und dankenswert. Die Erinnerung strebt unwillkürlich zurück in jene Jahre vor dem Kriege, da solche Ereignisse durchaus nicht singulär waren und es noch eine wirkliche Kunststadt München gab, zugleich als Zentrum jener schönen freien Geistigkeit und echt demokratischen Kultur, die uns dies München so sehr lieben ließen. Hat man sich endlich doch auf die Tradition besonnen, werden wir ein Auferstehungsfest feiern dürfen? Wie sehr möchten wir das diesem schönen München und uns allen wünschen! Die Beiträge nun, die dieses Heft vereinigt, geben Zeugnis von einigen der wichtigsten Veranstaltungen künstlerischer Art oder stehen doch in engster Beziehung zu den durch die Ausstellungen selbst aufgeworfenen Problemen. Als ein Ereignis von besonderem Rang ist die Ausstellung der Sammlung Schloß Rohoncz anzusprechen, die der Besitzer Dr. Heinrich Baron Thyssen-Bornemisza im Laufe der letzten sechs Jahre zusammengebracht hat und die nun, verständnisvoll geordnet, für die nächsten Monate die oberen, neu hergerichteten Räume der Neuen Pinakothek füllt, in deren Untergeschoß, in den Räumen der graphischen Sammlung, die zum Teil ganz kostbaren Erlanger Handzeichnungen vereinigt sind: Eine prachtvolle Synonymität der Tatsachen.

II.

Der vom Generaldirektor der bayrischen Staatssammlungen F. Dörnhöffer durch ein kluges Vorwort eingeleitete Katalog der Gemälde verzeichnet insgesamt 428 Bilder[1]. Von diesen entfallen auf die alten Meister (bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts) 361 Nummern. Der Rest von rund 70 Gemälden versucht eine Verdeutlichung der wichtigsten Erscheinungen des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland. Über diese Abteilung, die nicht ganz organisch zum Übrigen paßt und die innerlich merkwürdig auseinanderfällt, sollen abschließend noch einige Worte gesagt werden. Wichtig ist die Sammlung durch die Repräsentation der alten Meister. Wenn auch da im Einzelnen oft ungleich an Qualität, bietet sie doch an überraschenden Eindrücken eine solche Fülle, daß im Ganzen beim Beschauer ein durchaus beglückender Eindruck zurückbleibt. Man muß die Energie dieses Sammlers bewundern, der in einer



Michael Pacher. Bildnis eines jungen Mannes

[1] Der mit vorbildlicher Akribie hergestellte und reichillustrierte Katalog der Gemälde ist von Dr. Heinemann-Fleischmann verfaßt, während derjenige über die Werke der Plastik und des Kunstgewerbes von Geheimrat A. S. Drey besorgt wurde.

Bernardo Daddi Madonna mit Kind

Zeit, die den Auflösungsprozeß des alten europäischen Kunstgutes und vieler Privatsammlungen katastrophal beschleunigt hat, den Mut aufbrachte, wichtiges Kulturgut für Europa zu erhalten. Diese Tat gewinnt an sich noch erhöhte Bedeutung, wenn — wie es heißt — die Sammlung als Ganzes eines Tages in den öffentlichen Besitz einer rheinischen Stadt übergehen soll. Man möchte ihr von Herzen wünschen, daß sie bis zu jenem Augenblick noch eine Abrundung erfährt und daß die Aktivität ihres Besitzers auch weiterhin dem europäischen Kunstmarkt erhalten bleibt. Daß die mehr als 400 Bilder nicht ausschließlich Meisterwerke sind, weiß der Besitzer sicher so gut wie irgend ein anderer. Immerhin darf festgestellt werden, daß auch die Gemälde zweiten Ranges meist nicht fehl am Platze sind, weil sie ihrerseits dazu beitragen, kulturpsychologisch den Sinn einer Epoche zu verdeutlichen. Baron v. Thyssen nämlich hat seine Sammlung nach historischen Gesichtspunkten aufgebaut, etwa in dem Sinn eines kunstgeschichtlichen Kompendiums, das möglichst Vollständigkeit erstrebt. Er hat — etwa nach dem Vorbild der fürstlichen Sammlungen des 18. Jahrhunderts — ein Museum im kleinen geschaffen und dies Museum ist gerade an dieser Stelle besonders instruktiv, weil es mancherlei Vergleichsmöglichkeiten mit den Schätzen der benachbarten älteren

Pinakothek zuläßt. Ein anderer hätte vielleicht, ungeachtet der historisch-chronologischen Zusammenhänge, nur Werke zusammengebracht, die für sich und nur als einzelnes Dokument das schöpferische Ingenium manifestieren etwa in der Art, wie Herr v. Nemes damals seine erste unvergeßliche Sammlung aufgebaut hatte, die von Tschudi zuerst in der Alten Pinakothek ausgestellt und ein Jahr später in Düsseldorf zu sehen war und die — nachdem diese rheinische Großstadt, allem künstlerischen Ehrgeiz zum Trotz, diese einzige Gelegenheit zur Erwerbung versäumt hatte, 1913 in Paris versteigert wurde. Diese Sammlung war das Spiegelbild eines ungewöhnlichen Sammlertemperamentes, sie war erregend durch die Objekte, unter denen es nichts Belangloses gab, sie war erfrischend unprogrammatisch und dabei doch als Ganzes von überzeugendster Eindringlichkeit. Hier gab es nur einen Gesichtspunkt und einen Maßstab, den der höchsten Qualität und der Manifestation des künstlerischen Ingeniums. Daß sie schließlich auch noch kunsthistorische Erkenntnisse vermittelte

Baronzio da Rimini — Christus am Kreuz

und in sich einen großen zeitgeschichtlichen Zusammenhang belegte, war nicht ihre eigentliche Absicht. Diesem einzigen europäischen Beispiel ist Baron v. Thyssen nur sehr bedingt gefolgt, wobei nicht verkannt werden soll, daß er sein schönes Werk unter unendlich schwierigeren Verhältnissen hat aufbauen müssen. Tatsache bleibt, daß es ihm gelungen ist, alle wichtigen und künstlerisch wertvollen Objekte, die der europäische Markt und gelegentlich auch der Privatbesitz in den letzten Jahren noch bereithielt,

Antoine Lenain — Musizierende Kinder

seinem Besitz zu sichern, und daß die Sammlung so, wie sie heute besteht, auch dem Vergleich mit den besten amerikanischen Sammlungen durchaus standhält. Das aber will unendlich viel besagen. Zur Ehre des deutschen Kunsthandels, dessen Rat der Sammler in erster Linie vertraut hat, muß festgestellt werden, daß sich die Solidität dieser Ratgeber bewährt hat. Das Bild dieses neuzeitlichen Sammlertyps bliebe indes unvollkommen, wenn man nicht gleichzeitig auch an den kleinen Teil von Plastiken, Bronzen, Tapisserien und frühen kunstgewerblichen Arbeiten erinnerte, der die Gemäldeabteilung vielsagend ergänzt und durch Qualität besonders ausgezeichnet ist.

III.

Die Aufstellung der Sammlung Rohoncz erfolgte unter der klugen Leitung Dörnhöffers und seiner nächsten Mitarbeiter nach dem Beispiel der Alten Pinakothek, nicht zuletzt bedingt durch die großartige Raumwirkung der Säle und Kabinette, die sich dem genannten Beispiel prachtvoll angleicht. Die Gruppierung ist nach Schulen und Jahrhunderten durchgeführt. Die Italiener, Spanier, Holländer, Vlamen, Franzosen und Engländer des 18. Jahrhunderts, Altniederländer und Altdeutsche sind teils geschlossen, teils kollektiv nach Jahrhunderten in Sälen und Kabinetten zusammengefaßt und zwar so, daß die größeren Formate in richtiger Erkenntnis der Blickdistanzierung in den Sälen beisammen sind, die kleineren Bilder dagegen in den Kabinetten zusammenhängen. So gibt es beispielsweise in der Flucht der Säle auf der linken Seite (vom Eingang her gerechnet) einen repräsentativen Raum mit Italienern und Spaniern des 16. und 17. Jahrhunderts, anschließend einen solchen mit der Kunst des europäischen Dixhuitième und weiter zwei Säle mit den großformatigen Bildern der Holländer und Vlamen, während ergänzend dazu die Flucht der Kabinette auf der rechten Seite tritt, die ihrerseits nach Gruppen aufgeteilt, die kleinformatigen Werke der genannten Epochen vereinen.
In dieser Folge der Kabinette gibt es ferner Gruppierungen der primitiven italienischen Malerei, der Altniederländer und der Altdeutschen, drei Abteilungen, denen — ein wohltuendes Bekenntnis für die künstlerische Einstellung des Sammlers, die absolut

Viktor und Heinrich Dünwege Altarstück

von den modernen Tendenzen unserer Zeit bestimmt ist — die besondere Vorliebe des Besitzers gegolten hat. Die Bilder dieser Epochen repräsentieren für ihren Teil mit das Schönste und Aufregendste, was dieser seltene Kunstbesitz überhaupt verschließt, und angesichts der hier vereinigten Bilder wird vor allem offenbar, daß es immer noch eine Kunst des Sammelns gibt, die als Voraussetzung mehr erheischt als nur die gefüllte Börse. Man darf Herrn v. Thyssen speziell zu diesem Besitz an sogenannter primitiver Kunst rückhaltlos gratulieren, womit aber ein Werturteil gegenüber all den anderen Bildern nicht abgegeben werden soll, die vielleicht nicht in gleichem Maße das Gefühl der Gegenwart berühren. Im Gegenteil, nimmt man das oben skizzierte Programm der

Hans Memling Die hl. Veronika

Sammlung zum Ausgangspunkt der Beurteilung, so muß man zugestehen, daß sich auch innerhalb der anderen Schulen viele wundervolle Dokumente befinden und daß z. B. die hier erreichte Repräsentation der holländisch-vlämischen Malerei des 17. Jahrhunderts dem Vergleich auch mit den besten musealen Abteilungen in Europa gewachsen ist. Das aber will angesichts einer solchen Privatsammlung enorm viel besagen.

IV.

Einzelnes aus dem ungeheueren Reichtum dieser Sammlung hervorzuheben, heißt beinahe Eulen nach Athen tragen. Über die deutschen Bilder wird überdies gesondert

Simon Marmion Stifterin mit der hl. Elisabeth von Ungarn

Dr. Hugelshofer im Augustheft dieser Zeitschrift berichten. Die Gemälde von Koerbecke und Domenico Veneziano werden bereits in diesem Zusammenhang für sich beleuchtet. Trotzdem seien einige Unterstreichungen gestattet:

Deutsche Meister des 14. bis 16. Jahrhunderts. Eines der interessantesten Bilder dieser aufschlußreichen Abteilung ist neben der Himmelfahrt Koerbeckes das dem Pacher zugeschriebene Jünglingsporträt. Dieses vordem im Museum von Lüneburg befindliche Bild ist einer der stärksten Exponenten deutscher Malerei schlechthin. Daß es auf Zirbelholz gemalt ist, soll seine Herkunft aus den tirolischen Alpenländern erhärten, was keinen schlüssigen Beweis ergeben dürfte. Für mich und andere ist das Bild ein typisches Werk

Rembrandt — Bildnis eines alten Mannes

des Oberrheins, nahe verwandt dem Kreis des Hausbuchmeisters und jenem unbekannten Basler Porträtisten, der das 1487 datierte (und ähnlich durch eine Fliege signierte) Porträt des Hieronymus Tschekkenbürlin gemalt hat. — Wunderbar ist Lucas Cranach d. Ä. vertreten, von dem die Sammlung allein sieben erstklassige Werke besitzt, darunter die ruhende Diana, die sich vordem in der Sammlung Trübner befand. Das hier abgebildete Werk der Brüder Dünwege, der große Baldung Grien, das Doppelbildnis von Hans Burgkmair und Jörg Breu, die Bilder von Altdorfer, der Ambrosius Holbein gehören neben dem Gemälde vom Meister der Verherrlichung Mariae und einem frühen kölnischen Hausaltar von 1350 zu den markantesten Stücken dieser besonders instruktiven Gruppe.
Niederländische Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Allen voran steht die hl. Veronika von Hans Memling, die erst kürzlich »das Unbekannte Meisterwerk« re-

Rubens Bildnis des Statthalters der Niederlande Erzherzog Albrecht von Österreich

produziert hat. Auf gleicher Höhe sodann die beiden Bilder des Rogier van der Weyden, zumal die Madonna mit Kind, die sich vordem bei Lord Northbrook befand[1]. Jean Provost, Lucas van Leyden, Dirck Bouts, Isenbrant fehlen in dieser Reihe ebensowenig wie Hieronymus Bosch und sein Schüler Pieter Brueghel d. Ä., von dem die Sammlung jene bezwingende Bauernkirmes enthält, die als besonderes Juwel in dieser Gruppe herausgehoben werden mag, in der außerdem Massys, Joos van Cleve, Barent van Orley noch besonders glücklich neben anderen vertreten sind.

[1] Als farbiges Titelbild in Faksimile-Lichtdruck ebenfalls im »Unbekannten Meisterwerk«, Bd. I reproduziert.

Jan Vermeer van Delft Ansicht von Delft

Die Vlamen des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Präponderanz gehört hier Rubens und van Dyck. Von beiden Meistern gibt es in der Sammlung je drei sehr charakteristische Hauptwerke. Von dem Ersteren u. a. das frühe Bildnis des Statthalters der Niederlande Erzherzog Albrecht von Österreich (um 1609) und jene aufregende Darstellung des hl. Michael im Kampf mit Luzifer, die höchstwahrscheinlich aus der Klosterkirche Eremitage bei Namur stammt, ein Bild, das die vollste Glut der Rubensschen Palette in sich verschließt. Prachtvoll auch das Medici-Bildnis von Sustermans, die Bildnisse von Jordaens und last not least fünf Werke des Adriaen Brouwer, unter denen »der Leiermann« an erster Stelle zu nennen ist.

Die Holländer des 17. Jahrhunderts. Wie erwähnt, ist diese Abteilung besonders glücklich zusammengestellt, sowohl was Landschaft, Bildnis, Stilleben, Interieur und Sittenstück anlangt. Es fehlt kein Name von Bedeutung und allen voran treten Rembrandt und Hals besonders großartig in Erscheinung. Von dem Ersteren allein fünf Hauptwerke, darunter zwei jener seltenen Landschaften und das Bildnis eines alten Mannes aus der Sammlung Earl of Northbrook, das eines der ergreifenden Dokumente des Alterstiles (1667) ist. Von Hals die bereits im Cicerone reproduzierten Bildnisse eines jungen Mannes und seiner Gattin, die der letzten großmeisterlichen Epoche des Künstlers angehören (Cicerone, I. Juliheft 1929) und der sehr viel frühere geigende Fischer, der wohl Ende der dreißiger Jahre entstanden sein dürfte. Diese Abteilung ist so reich an erstklassigen Werken, daß es beinahe unmöglich ist, Einzelnes namhaft zu machen. Unter den Landschaften ist die größte Überraschung jene Ansicht von Delft des Jan Vermeer, die dem berühmten Stück im Mauritshuis nur um ein Geringes nachsteht. Ähnlich ausgezeichnet durch einzigartige Qualität die vollsignierte Flachlandschaft des Jacob van Ruysdael, eins von den sieben Bildern, mit denen dieser Meister vertreten ist. Jakob Koninck (zwei Bilder), Jan van Goyen (mit vier Werken), Hercules Seghers, Jan van der Heyden und ein besonders feines Seestück des Willem van de Velde d. J. ergänzen diese Reihe, die damit keineswegs erschöpft ist. Von Jan Steen gibt es u. a. vier Bilder, darunter das berühmte Selbstporträt, von Metsu, Mieris, Terborch, Pieter de Hooch, Ochtervelt und dem von Valentiner erst kürzlich neuentdeckten Hendrik van der Burgh wundervolle Gruppenbildnisse oder Interieurs, und besonders glücklich ist der Kreis um Rembrandt dargestellt, sowohl was den Lehrer Dou, wie die Govaert Flinck, Jan Victors, F. Bol, Lievens, Aert de Gelder und Nicolaus Maes angeht. Auch Sittenbild (A. van Ostade, Cornelis Troost u. a.) sowohl wie Stilleben (dieses vornehmlich durch Kalf, Hondecoeter, Jan van Huysum) sind erstklassig repräsentiert, und es darf noch einmal hervorgehoben werden, daß diese Holländer des 17. Jahrhunderts dem Herzen des Sammlers offenbar besonders nahestehen und daß in dieser Abteilung eine wesentliche Lücke kaum noch zu schließen ist. Der Reichtum dieser Abteilung würde einen eigenen reichillustrierten Beitrag lohnen, und wenn hier Namen wie die des Aelbert Cuyp, des Aert van der Neer, des M. Hobbema u. a. nicht noch besonders herausgehoben wurden, soll damit nichts gegen die Bedeutung ihrer Werke gesagt sein.

Italienische Meister. Eine stattliche Phalanx und in dieser — wie schon erwähnt — besonders überzeugend die primitiven Arbeiten aus Siena und Florenz. Unter den letzteren ein dem Uccello von van Marle zugeschriebenes kleines Kreuzigungsbild, das ehemals als Castagno galt. Hauptstücke sodann der herrliche Bernardo Daddi, ähnlich die Kreuzigung des Baronzio da Rimini, die auffallend viel Veronesisches hat (Avanzo) und das dem Matteo di Giovanni zugeschriebene Madonnenbild mit Heiligen. Hervorzuheben ferner die Werke von Giovanni di Paolo, Benozzo Gozzoli, Melozzo und Alvise Vivarini. Ungeheuer reich aber ist auch das Cinquecento vertreten, und wenn es hier leider keine Arbeiten von Raffael, Lionardo, Botticelli gibt, so wollen wir uns trotzdem der Werke des Giovanni und des Gentile Bellini, des Boltraffio, des Perugino, Francia, Bronzino und del

Jakob van Ruysdael Landschaft

Sarto freuen, um nur einige der Hauptnamen zu nennen. Angesichts der beiden Szenen des sogenannten Pseudo-Boccaccino kommt mir immer wieder die Erinnerung an den jungen Raffael in den Sinn, dem diese beiden Bilder merkwürdig nahestehen.

Die Glanzzeit der venezianischen Malerei, die immerhin einige Jahrhunderte umspannt, ist besonders großartig dargestellt. Von Giacomo Palma, Tizian, Tintoretto, Veronese und Bassano umschließt die Sammlung prachtvolle Proben und selbst Guardi, Longhi, Antonio Canale und die Rosalba sind neben Zucarelli, dem jüngeren Palma, Piazetta, Tiepolo erstklassig vertreten. Der Reichtum dieser italienischen Abteilung steht kaum hinter derjenigen der Holländer des 17. Jahrhunderts zurück, denkt man außerdem noch an das Männerbildnis des Correggio, den wundervollen Francesco Cossa, den großartigen Melozzo da Forli.

Die spanischen Meister. In dieser numerisch kleinen Abteilung dominiert mit Recht Greco und dieser wiederum mit der köstlichen »Immaculada concepcion« aus der letzten Stilepoche, die sich ehedem in der Sammlung M. v. Nemes befand, ein Bild, das den ganz großen erschütternden Werken europäischer Malerei zuzurechnen ist. Innerhalb der fünf Bilder Grecos haben höchste Qualität nur noch der kreuztragende Christus und das Brustbild eines jungen Mannes, das der ersten Toledaner Epoche zugehört.

Velazquez ist mit zwei Bildern vertreten, von denen das männliche Porträt der Sammlung Fuller unzweideutig die Handschrift der Reife zeigt, während der »Mann mit Lanze« als Frühwerk nicht in gleichem Maße interessiert. Diese Abteilung bedarf überhaupt noch der Abrundung. Daß Zurbaran charakteristisch vertreten ist, muß besonders hervorgehoben werden, Murillos Gemälde erscheinen mir nicht sonderlich charakteristisch und von Goya gibt es im Ganzen wesentlichere Dinge als jene beiden nicht gut erhaltenen Porträts der Sammlung, die trotzdem in diesem Zusammenhang nicht zu entbehren sind.

Die französischen und englischen Meister. Man bewegt sich innerhalb dieser Bilder mit etwas gemischten Gefühlen. Nicht weil die hohe Klasse der Qualität fehlte,

sondern weil einige der hier gezeigten Werke über ihren rein repräsentativen Duktus nicht hinauskommen. Zweifellos entfernt sich unsere moderne Einstellung immer mehr von den großen Engländern des 18. Jahrhunderts, die die Vorläufer einer mondänen, aber auch oberflächlichen Porträtmalerei gewesen sind. Selbst Reynolds und Gainsborough sind für uns nur noch in ihren Glanzleistungen erträglich. Die Opie, Lely, Pesne, Greuze u. a., die das europäische Dix-huitième repräsentieren, müssen innerhalb dieser großartigen Ausstellung notgedrungen unterhalb jener künstlerischen Linie verweilen, die sonst den Grad dieser Sammlung bestimmt. Überzeugend sind die Franzosen. Der frühe Simon Marmion bildet eine Klasse für sich, ähnlich die Clouet und Corneille de Lyon, die durch innere Reinheit bestehen. Ein Trouvaille besonderer Art sodann die musizierenden Kinder von Antoine Lenain und nicht zu vergessen auch der reizvolle Poussin. Daß diese Abteilung allein von Watteau vier Werke besitzt, unterstreicht ihre Bedeutung, und als besondere Kostbarkeit mag außerdem der kleine Zyklus der vier Jahreszeiten des Watteauschülers Pierre Antoine Quillard genannt sein, die die ganze Taufrische des frühen französischen Dix-huitième offenbaren und bei allem malerischen Esprit nicht ohne Monumentalität sind. Daß Largillière, de Troy, Chardin, Pater und selbst Boucher in diesem Zusammenhang nicht fehlen, daß es von Fragonard allein drei Bilder gibt, belegt weiterhin den Sinn dieser Abteilung, die in ihrer Art eine gewisse Seltenheit innerhalb der europäischen Sammlungen überhaupt darstellt. Auch die Vigée-Lebrun und Prud'hon, der ins 19. Jahrhundert überleitet, sollen nicht vergessen sein, noch weniger die beiden prächtigen Gemälde von Hubert Robert, die eine Sonderklasse darstellen. Wie gesagt, die Engländer kommen hier nicht mit. Das mag bedauerlich sein, doppelt, weil die De Marées, J. A. Tischbein, Graff und Edlinger auch keine genügende Vorstellung von der deutschen Leistung dieser Zeit zu geben vermögen.

Wilhelm van de Velde d. J. Seestück

Neunzehntes Jahrhundert. Diese in zwei Kabinetten untergebrachte Abteilung ist vorerst nur Fragment. Man hat das Gefühl, daß dieser erste Sammlerversuch vor der Zeit zum Stillstand kam und erkennt deutlich, daß Namen an sich noch keine Leistung erhärten. Das Niveau ist, im Ganzen betrachtet, Durchschnitt, obwohl es auch da an überzeugenden Einzelwerken nicht fehlt. Zu diesen rechne ich unter den Franzosen das köstliche weibliche Bildnis von Corot, den Akt und die späte Landschaft von Courbet, das feine Stilleben von Fantin-Latour und den schönen frühen Renoir. Weniger vermögen die Deutschen zu überzeugen, obwohl es von Böcklin »Die Hochzeitsreise« von 1875 gibt,

Gentile Bellini — Mariae Verkündigung

die vordem bei Exzellenz v. Heyl in Darmstadt war und von Menzel ein Paar Bilder, die sich wirklich sehen lassen dürfen. Aber an Stelle der zum Teil recht uninteressanten Leibl hätte man lieber das eine wirklich ausschlaggebende Werk des Künstlers, und Feuerbach und Spitzweg scheinen in diesem Zusammenhang überhaupt entbehrlich, ähnlich wie Oeder, Lenbach, Stuck wohl nur der Zufall eingegliedert hat. Die große Linie, die fast ausnahmslos den Reichtum an Werken alter Kunst bestimmt, verebbt hier um einige Grade, nicht weil das 19. Jahrhundert an sich hinter der Tradition zurückbleibt — was nur sehr bedingt richtig ist — sondern weil es an Einzelwerken mangelt, die zu überzeugen vermöchten.

V.

Trotzdem, wir wollen dankbar sein. Die Sammlung Rohoncz ist — ohne Phrase gesprochen — ein seltenes Erlebnis, ein beinahe musealer Bau, der zur Bewunderung nötigt. Dank der Initiative Dörnhöffers, der den Gedanken dieser Ausstellung in vorbildlicher Weise verwirklichte, Dank auch dem Besitzer, der aus weit verstreuten Orten seine Schätze an dieser Stelle vereinigte und sie nun für einige Monate den Kunstfreunden aus aller Welt bereitgestellt hat.

Pierre Antoine Quillard
»Der Sommer«

Zu nebenstehendem Beitrag:
»Die Sammlung Schloß Rohoncz«

EIN DOMENICO VENEZIANO IN DER SAMMLUNG ROHONCZ

VON RAIMOND VAN MARLE

Eines der bedeutendsten italienischen Bilder der Sammlung auf Schloß Rohoncz ist meiner Ansicht nach die Figur eines hl. Mönches — möglicherweise des hl. Franziskus —, die ich ohne Zögern dem Domenico Veneziano zuschreibe. Dieser bestimmt mit anderen Meistern seiner Art wie Masaccio, Angelico, Paolo Uccello, einen Wendepunkt in der Entwicklung der italienischen Malerei, der sich in Florenz vollzog. Trotzdem ist es auffallend, daß — außer von Angelico — verhältnismäßig nur wenige Werke dieser großen Zeit auf uns gekommen sind, und von diesen sind die Schöpfungen des Domenico Veneziano besonders selten, wenn auch außerordentlich typisch für diesen großen Künstler. Auch bei dem hier besprochenen Bilde tritt die meistervolle Behandlung des Reliefs und der Perspektive überzeugend hervor. Besonders instruktiv aber dürfte ein Vergleich des Bildes mit der Figur des hl. Franz auf dem Hauptwerk des Domenico, der Madonna mit vier Heiligen, in den Uffizien sein. Durch diesen Vergleich wird offenbar, daß das Perspektivische für Domenico von besonders eigenartigem Reiz gewesen sein muß. In beiden Fällen nämlich zeigt er uns den Kopf fast im Profil, obwohl ein kleiner Teil von der abgewendeten Gesichtshälfte sichtbar bleibt. Ein weiterer Vergleich unseres Bildes mit der Figur auf der Uffizientafel bestätigt die Zuschreibung dieses Bildes an Domenico Veneziano. Wenn wir uns einen Augenblick der Morellianischen Vergleichsmethode widmen, so bemerken wir die auf beiden Bildern auffallende Übereinstimmung der Form des Ohres, der Behandlung der Gesichtszüge (besonders der Schatten unter dem Auge), der Formung der Lippen, des halb geöffneten Mundes, der Schatten auf

Domenico Veneziano Mönch (Der hl. Franziskus?)

der Wange, des Faltenwurfs, der Form der Hände und der Finger. Das Auge unseres Bildes stimmt fast genau mit dem des Täufers auf der Uffizientafel überein.
Die etwas breitere Technik auf dem Bilde in der Sammlung Rohoncz scheint mir zu beweisen, daß dieses Werk einer etwas späteren Epoche des Künstlers angehört als das Gemälde in der Florentiner Galerie, aber es scheint mir früher entstanden zu sein als die Wandmalerei mit den hl. Franz und Johannes in Santa Croce in Florenz.
Endlich möchte ich noch hinzufügen, daß es mir nicht unmöglich erscheint, daß diese Tafel und das Predella-Bildchen mit der Darstellung des hl. Franz, der die Stigmatisation empfängt (L'Arte 1925, S. 32), einmal zusammengehörten.

KOERBECKE UND DER MARIENFELDER ALTAR VON 1457 / EIN BEITRAG ZUR WESTFÄLISCHEN MALEREI

VON WALTER HUGELSHOFER

Das hier als farbiges Titelbild reproduzierte Altargemälde einer Himmelfahrt Mariae, die dem Johann Koerbecke zugeschrieben wird, bildet eines der wichtigsten Dokumente altdeutscher Malerei aus der gegenwärtig in der Neuen Pinakothek ausgestellten Sammlung Schloß Rohoncz. Der nachfolgende Beitrag hat deshalb auch eine aktuelle Bedeutung. Der Herausgeber.

In den Gemälden, die man sich seit Nordhoff dem in Münster ansässigen Maler Johann Koerbecke zuzuweisen gewöhnt hat, erreicht die westfälische Malerei des 15. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Und in dessen nicht eben umfangreichen Oeuvre bedeuten die seit 1804 weitverstreuten Teile des Hochaltars aus dem Kloster Marienfeld von 1457 eine Spitzenleistung. Der künstlerische und der kunsthistorische Rang dieser Tafeln konnte sich bisher nicht gebührend durchsetzen, weil sie — und gerade die bedeutendsten unter ihnen — zum Teil unter irrigen Bezeichnungen in alle Welt verteilt sind und so gar nicht zur Kenntnis der interessierten Kreise dringen konnten. Man hat sie heute in Amerika, in England, in Polen, in Frankreich, in Rußland und überwiegend in Privatbesitz zu suchen. Wäre der Altar noch in alter Aufstellung beisammen, so müßte man staunend davor stehen, kaum weniger als vor der »Goldenen Tafel« in Hannover, der er im vielteiligen Aufbau nahegestanden haben mag. Jedenfalls darf man aus den Aufbewahrungsorten der einzelnen Tafeln auf eine bemerkenswerte, bei anonymen deutschen Bildern nicht allzu häufige internationale Schätzung schließen. Diese hohe Achtung in der Heimat selbst zu gewinnen, ist kaum möglich; denn die drei Tafeln, die sich das Westfälische Landesmuseum in Münster in zwei Anläufen 1869 und 1912 sichern konnte, gehören der weniger aufwändig und sorgfältig behandelten Außenseite an. Andere deutsche Sammlungen besaßen bisher keine Bilder von Koerbecke. So müssen, bis vielleicht einmal eine Ausstellung die eindrucksvollprächtigen Innentafeln vereinigt, kärgliche Abbildungen dartun, wie unberechtigt der Ausspruch von der geringen Qualität sich erweist, den man Koerbeckes Werken nachsagte. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, die man dem Meister übereinstimmend zubilligte, wird durch die neu bekannt gewordenen Werke, von denen nun zu berichten ist, noch stärker und allseitiger betont.

In der Zeitschrift für bildende Kunst 1926/27, S. 179ff. habe ich mich schon einmal zum Thema geäußert. Ich benutze den Anlaß, fünf seither bekannt gewordene Teile des Altarwerkes mitteilen zu können, um nochmals auf einige Fragen einzugehen, die damit verknüpft sind. Zuvor sei auf die »neuen« Tafeln hingewiesen. Ihre Zugehörigkeit zum Marienfelder Altar erweist sich überzeugend, nicht nur aus Format (93 : 65 cm) und Inhalt, sondern auch aus stilkritischen Gründen. Deutlich scheiden sich die Außentafeln von den Innenseiten, ohne daß aber deshalb verschiedene mitwirkende Hände angenommen werden müßten. Das Ganze ist durchaus einheitlich. Nur sind eben die Außenansichten als die schmuck- und prätentionsloseren Werktagsseiten in deutlichen Gegensatz gestellt zu den prunkvoll glänzenden Festtagsstücken, wie es sich ja für ein Zisterzienserkloster geziemt.

Beim Abschluß meines Aufsatzes 1926 waren neun Tafeln bekannt. Sechzehn sollen es einstmals gewesen sein, ohne das Mittelstück, »vorstellend 8 aus der Leydensgeschichte Christi und 8 aus dem Leben der Maria und Christus«, wie der Maler Rincklake 1804 der preußischen Akademie der bildenden Künste berichtete. Eins sei mitten durchgebrochen, vier andere beschädigt, die übrigen gut erhalten. Ich nehme an, daß die gesprungene Tafel damals weggeworfen wurde. Fünf können hier mitgeteilt werden. Es bliebe demnach nur noch eine wiederzufindende Tafel aus dem Marienfelder Altar.

Abb. 1. Koerbecke Mariae Tempelgang
Museum Krakau

Es ist wahrscheinlich, daß auch sie eines Tages wieder auftauchen wird.

Bei Erscheinen meines Aufsatzes teilte mir Ernst Buchner eine Darstellung des Tempelgangs Mariae im Museum von Krakau (Abb. 1) als zugehöriges Stück mit. Es ist das ungewöhnlichste Bild der Reihe und eine der sonderlichsten Darstellungen des Themas in der deutschen spätgotischen Malerei. Es kommt hier schon erwünscht, daß Maße und Inhalt den Zusammenhang klarlegen. Dazu erhärten technische Details die Zugehörigkeit zur Innenansicht. Die Bilder der oberen Zeile aus dem mariologischen Zyklus haben nämlich punzierte Ränder als Bildabschluß. Dem Gold ist bei diesem Tempelgang sehr wenig Raum gelassen. Die Kirche nimmt soviel Platz ein, daß man füglich von einer Architekturdarstellung sprechen kann. Es ist ein spätgotischer, zweistöckiger Bau, mit zierlichem Bildhauerwerk zu reicher Wirkung gebracht. Auf einer großen, abgewinkelten Freitreppe steigt die mädchenhafte Maria zum Altar (aus schön vergoldeten Schnitzfiguren) empor, wo sie ein Priester in bischöflichem Ornat erwartet. Es muß auffallen, wie klein für diese Stufe der Stilentwicklung die Gestalt der Maria, die doch Hauptfigur ist, gehalten wird. Drinnen im Schiff ist eine Schar junger Mädchen beschaulichen Beschäftigungen hingegeben. Unten an der Treppe warten Joachim und Anna, die beiden Eltern. Die Tafel ist reich gefüllt bis zum Rande. Das Format der Hauptfiguren kontrastiert auffallend zu dem sonst auf den Innenseiten angesetzten. Gerade deshalb bildet der Tempelgang die schönste stilistische Verbindung zwischen den Außen- und den Innenansichten. Die Typen von Joachim und Anna — hohe, schmale Figuren (sie knieen), mit langen Händen und in lebhaft sich faltenden Gewändern — sind genau so wiederholt auf den Werktagsseiten wiederzufinden.

Es ist ein großer Sprung von diesem zierlichen und etwas kleinlichen, in der Anlage so recht spätgotisch verstückelten Tempelgang zur Himmelfahrt Mariae (Farbtafel), die aus westfälischem Besitz durch Vermittlung der Firma Böhler in München in die Sammlung Schloß Rohoncz gelangte. Größeres, Reicheres, Festlicheres ist Koerbecke nie und der niederdeutschen Malerei nur selten gelungen. Das ist bestmögliche Qualität der deutschen Malerei in den kritischen Jahren um 1460. Ein Werk auf der Höhe jeder anderen zeitgenössischen Leistung. Es ist also schon verständlich, daß man sich fragt, ob dies noch derselbe Mann sein könne, der die soviel provinzieller anmutenden Tafeln in Münster schuf. Er ist es, ohne jeden Zweifel. Es ist der Meister, der auch die Verkündigung der Sammlung Ryerson in Chicago, die Geburt der ehemaligen Samm-

lung Doetsch, die Darstellung im Tempel im New Yorker Handel, die Himmelfahrt Christi in Basler Privatbesitz und eben auch den Tempelgang Mariae in Krakau schuf — Werke von nicht minder poetischem Reiz, nicht minder leuchtend von Gold und Farben. Und von diesen Teilen der Innenansicht führen soviel Wege zu den Außenseiten, daß eine an sich schon unwahrscheinliche Trennung zur Unmöglichkeit wird. Sicher ist diese großgefaßte und untadelig durchgeführte Himmelfahrt der Maria das Werk einer besonders begnadeten Stunde — auch wenn sie sich einmal etwa als Abkömmling eines, soweit wir heute sehen, zur Zeit nicht nachweisbaren Vorbildes erweisen sollte, so wie ja auch die Darstellung im Tempel nach der Darmstädter Tafel Stephan Lochners geschaffen wurde.

Abb. 2. Koerbecke Gefangennahme Christi
Galerie Hinrichsen & Lindpaintner, Berlin

Wir müssen angesichts dieses überraschenden Dokumentes zurück zum frühen Dortmunder Marienaltar, zu Meister Francke, um etwas Ebenbürtiges zu nennen. Fast alle anderen Tafeln Koerbeckes teilen mehr oder weniger deutlich den Zug der Spätgotik (nicht nur im deutschen Kunstbereich) zum Eingeschränkten, Kleinbürgerlichen und Gedrückten. Hier ist einmal von solchem Vorbehalt nichts zu spüren. Da spricht sich eine große Gesinnung ungebrochen und mit mächtigem Elan aus. — Zwei Hälften hat das Bild: oben Maria von Christus inmitten seiner Engelscharen liebevoll aufgenommen; leicht aus der Mittelachse herausgerückt erhält diese gefühlvolle Szene durch den aufrauschenden Rhythmus im Mantel der Madonna und die farbig ungemein reizvoll und delikat abgestimmten vier Dreiergruppen köstlich musizierender Engel vor dem Gold des reich punzierten Grundes etwas Schwebendes, Jubilierendes und Getragenes. Etwas so Entzückendes und Liebliches wie diese hingegebenen Engelkinder gab es in der Malerei seit Lochner nur selten wieder. Von ihm, dessen Werk Koerbecke gekannt hat, kam ihm wohl die Anregung dazu. Ganz anders ist die Stimmung der unteren Zone. Großartig pathetisch die Gruppen der innerlich erregten Apostel zu beiden Seiten des leeren Sarkophages. Voll von ergriffenem Ernst, ja fast bäuerisch-finsterer Wucht ist der Ausdruck der individuell erfaßten und gut zusammengefügten Gestalten und voll monumentaler Größe die Drapierung ihrer Mäntel. Keiner zeigt ein seliges Leuchten; da herrscht nur feierlichste Strenge und Würde. Machtvoll, wie die

Abb. 3. Koerbecke Kreuztragung
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Propheten des alten Bundes, stehen die Zwölfboten da. Nicht ohne Kühnheiten im Gestus und in der Haltung (das verlorene Profil des blonden Johannes vorne), die an Meister Francke und an Dijon erinnern. Der Brunnen Sluters in der Kartause von Champmol fällt einem ein. Und nach dem Westen, auf flämischen Boden scheint auch anderes bei Koerbecke zu weisen. Ob es dort einmal ein ähnliches Vorbild gab? Sei es — es bliebe auch dann noch genug, was uns Koerbecke höher einschätzen ließe, als es bisher der Fall war. Dieser statuarisch geschlossene, blockhafte Wurf der Gewänder läßt an Dürers Heller-Altar erinnern, der auch in der Komposition Verwandtes hat. Die farbige Nuancierung und Differenzierung der verschiedenen Rot, Blau, Grün bis zu Lila, Gelb und Braun und schon gar die höchst sorgfältige Ausführung jedes Details sind Qualitäten, die um 1460 nicht mehr so ganz selbstversändlich waren. — Die blauen, gefiederten Engel in den Zwickeln, die wohl auch von Lochner herkommen, entsprechen der Einfassung bei den übrigen Bildern der unteren Zeile innen. Es ist nicht eine in die Zukunft weisende Leistung, sondern eine, die ihr Bestes aus dem hohen Stil zu Anfang des Jahrhunderts gewinnt. Auch hier zeigt es sich wieder einmal, daß in der deutschen Kunst Qualitätshöchstleistungen öfters spät und isoliert auftreten, nicht wie in Italien und Frankreich zu Beginn einer Stilentwicklung.

Zwei Innentafeln, Gefangennahme (Abb. 2) und Kreuztragung (Abb. 3), sind voriges Jahr in der Gegend von Dijon aufgetaucht und von der Galerie Hinrichsen & Lindpaintner in Berlin erworben worden. Die Kreuztragung hat sich seither Geheimrat Max J. Friedländer für das Kaiser-Friedrich-Museum gesichert, so daß der Meister nun auch mit einer charakteristischen Arbeit an sichtbarster Stelle zur Wirkung kommt. Ich danke auch an dieser Stelle bestens für die freundliche Reproduktionserlaubnis. Wenn man vom Realismus Koerbeckes sprach, hat man immer solche Außenseiten vor Augen gehabt, ohne vielleicht genügend zu bedenken, daß der Passion mit den vielen bewegten und stark gegenständlich bedingten Szenen an sich eine gewisse Hinwendung zum »Realistischen« verknüpft ist. Schon gar im Vergleich zu den ungleich beschaulicheren und stilleren des Marienlebens. Richtig ist ohne Zweifel, daß die Passionsdarstellungen der Außenseiten, verglichen mit den Szenen aus dem Marienleben auf den

Innenseiten, mehr noch mit der vorausgehenden westfälischen Malerei, wie sie durch die Nachfolge des Konrad von Soest und des Meisters der Goldenen Tafel vertreten wird, einen entscheidenden Schritt zum Erdhaften, logisch Kontrollierbaren, »Natürlichen« und »Richtigen« bedeuten. Mit der idealen und abstrakten »Schönheit« der älteren Richtung ist — unter der unverkennbaren Einwirkung der niederländischen Malerei — deutlich gebrochen. Es herrscht nun eine neue Freude am Gegenständlichen, am malerischen Effekt der verschiedenen Materialien, dem Glanz der Rüstungen und Waffen, der Pracht der Stoffe, dann am Gedränge der Menschen, an ihren komplizierten Bewegungen und Gesten. Die Schergen sind nun hagere, bäuerische Bösewichter mit scharf gezeichneten Charakterköpfen. Es gehört auch dahin, daß Schlagschatten sorgsam beachtet, ja gesucht und zur Erreichung größerer körperlicher Glaubhaftigkeit verwertet werden. Die Szene wird nun nach Möglichkeit und mit Entschiedenheit in eine nicht mehr nur kulissenhaft angedeutete Landschaft gestellt und bei der Darstellung des Laubwerkes wagt sich — in völligem Gegensatz zum getragenen Stil der Innenseiten — ein schüchterner Impressionismus hervor. Es ist, etwas verspätet, die Stilstufe des Konrad Witz, des Multscher, des Meisters von Polling und der anderen wagemutigen Vertreter der nach neuen Zielen aufbrechenden Generation vor der Jahrhundertmitte.

Abb. 4. Koerbecke Kreuzigung Ordensbesitz

Alle diese Beobachtungen, die sich ja noch erweitern ließen, können auch an der Kreuzigung (Abb. 4) gemacht werden, die letztes Jahr aus Klosterbesitz auf der verdienstlichen Ausstellung aus Privatbesitz, die das Suermondt-Museum in Aachen veranstaltete, bekannt wurde. Sie ist im Katalog unter Nr. 58 als »Niederrheinisch (Aachen?) um 1460« beschrieben. Die Last einer altüberlieferten kanonischen Tradition hinderte, bei diesem Thema noch stärkere Bewegung, »persönlicheren« Ausdruck und freiere Gestaltung anzubringen. Es ist bezeichnend, daß das Neue in den Nebenfiguren und in der Landschaft sich stärker ausspricht, als in den tragenden Gestalten. — Es wäre vielleicht gerade angesichts dieser Kreuzigung mit den starken Faltengraten, den blickführenden Lichtlinien und jähen wellenförmigen Knicken die Frage aufzuwerfen, wieweit die Plastik — etwa von der Art des in mancher Beziehung verwandten burgundischen Altars in der Dortmunder Reinoldikirche um 1450 — für den eigen-

artigen Stil Koerbeckes, der in Westfalen sonst ohne Vorläufer ist, von Bedeutung war. Anläßlich meines früheren Aufsatzes zum Thema Koerbecke hatte ich meinen verehrten Freund Dr. Feurstein, Stadtpfarrer in Donaueschingen, gebeten, sich zur Frage der Anlage des Marienfelder Altars zu äußern. Sein Rekonstruktionsversuch findet sich im oben zitierten Text abgebildet. Hätten wir damals schon so viele Tafeln wie heute gekannt, so hätte einiges anders ausfallen müssen. Die Gesamtanlage bleibt sich wohl so ziemlich gleich: in der Mitte eine große Darstellung im Schrein, auf den Flügeln je vier Tafeln in je zwei Zeilen übereinander. Einige Szenen müssen nun durch inzwischen bekannt gewordene ersetzt werden, wodurch sich auch Verschiebungen in der Aufeinanderfolge ergeben. Die Anordnung dürfte wahrscheinlich so gewesen sein:
Innenseite: Verkündigung, Heimsuchung?, Geburt, Tempelgang.
Beschneidung?, Darstellung im Tempel, Himmelfahrt Christi, Himmelfahrt Mariae.
Außenseite: Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Geißelung, Verspottung.
Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung.

Dabei fehlt bei der Innenansicht in jeder Zeile eine Tafel. Die Umrahmung der übrigen Darstellungen ist jeweils die gleiche. Der Hauptunterschied zwischen dem früheren Vorschlag und dem heutigen betrifft das verschollene oder wohl verlorene Mittelstück. Durch das Bekanntwerden der Kreuzigung in Aachen hat sich hier die Situation überraschend geändert. Es knüpfen sich an dieses Bild Fragen, die von großer Bedeutung werden könnten. Nordhoff, auf dessen zum Teil nicht mehr kontrollierbaren und sonst nicht immer sehr zuverlässigen Mitteilungen von 1889 die ganze Koerbecke-Literatur fußt, schreibt nämlich im Anschluß an die bis 1715 fortgeführte Klosterchronik des Paters Hartmann, das Mittelstück des 1670 abgebrochenen Marienfelder Altars sei eine große, vielfigurige Kreuzigung gewesen. Entweder irren Hartmann-Nordhoff oder sie haben Recht. Im ersteren Fall mögen dann weiter die hier mitgeteilten Tafeln als Teile des ehemaligen Marienfelder Hochaltars gelten, im anderen aber, wenn wirklich der Schrein eine Kreuzigung enthielt, gehören alle die 14 Tafeln nicht zum Marienfelder Altar und die ganze — ohnehin schon sehr schwach gebaute Koerbecke-These stürzt in sich zusammen. Die Kunstgeschichte, allzu froh, eine Gruppe von Bildern, die sich stilkritisch zusammenfügen läßt, aus der Anonymität zu entreißen, ist sehr willig dem Vorschlag gefolgt, ihr den Namen des in Münster ansässigen Malers Johann Koerbecke zu geben. Kritische Prüfungen dieses Vorschlages sind mir nicht bekannt geworden. Und doch beruht die ganze These Nordhoffs lediglich darauf, daß dieser urkundlich belegbare Koerbecke unter dem Abte Arnold von Marienfeld für dessen Stift zwei- oder dreimal Malereien lieferte, die heute verloren sind. Mit dem Hochaltar wird sein Name nie in Verbindung genannt. Hier bleibt der Münsterer Lokalforschung eine dankenswerte und notwendige Arbeit zu leisten. Ich fürchte fast, daß sie negativ ausfallen könnte und daß es sich in Zukunft als vorsichtiger erweisen wird, den Maler des Marienfelder Hochaltars als »Pseudo-Koerbecke« zu bezeichnen. Es wird einigen vielleicht leid tun, aber es ist doch besser, etwas Vorläufiges als etwas Unrichtiges zu behaupten. Der Qualität der Werke tut solche Feststellung ja keinerlei Abbruch. Und ein Niederdeutscher, wohl auch ein Westfale dürfte der Meister immerhin gewesen sein. Nicht so ganz ausgemacht dürfte dagegen die Herkunft aus Münster sein. Man hat am Ende doch auch an Soest, wenn nicht gar an Dortmund zu denken. Dagegen neige ich zur Ansicht, daß die Tafeln doch aus Marienfeld kommen. Denn einmal drückt sich der Kronzeuge Pater Hartmann anscheinend nicht sehr bestimmt über das Mittelstück aus, das er ja direkt kaum mehr gekannt haben dürfte. Und dann sprechen insbesondere die Wappen auf der Verkündigung in Chicago auf alle Fälle für ein Zisterzienserstift, was für Marienfeld zutrifft. Von diesen wichtigen Wappen jedenfalls wird die Untersuchung nun auszugehen haben. Die Bemühung lohnt sich.

SAMMLUNG SCHLOSS ROHONCZ / PLASTIK UND KUNSTGEWERBE

VON MARTIN WEINBERGER

Die Zusammensetzung der Abteilung Plastik und Kunstgewerbe ähnelt ungefähr derjenigen der weitaus umfangreicheren Abteilung Malerei. Auch hier hat der Sammler versucht, Anschauungsobjekte möglichst aus den verschiedensten Gebieten und den verschiedensten Zeiten zu gewinnen. Auch hier finden sich wie bei den Bildern die weltbekannten Meisterstücke, die man den Lesern des Cicerone nicht mehr zu rühmen braucht, Arbeiten meist vornehmsten Stammbaumes wie die Sansovino-Verkündigung

Giovanni da Pisa — Bronzerelief

der Sammlung Huldschinsky, die Riccio-Madonna aus dem Besitze Eduard Simons' das wunderbare kölnische Holzmadönnchen der Sammlung Seligmann und schließlich die Limogesarbeiten, meist aus dem Besitz von Nemes, und die Teppiche, unter denen das berühmte Sigmaringer Stück genannt sei. Jedes Wort zum Preis dieser Kunstwerke, für deren Erhaltung in Deutschland wir höchsten Dank schulden, ist überflüssig.
Daneben findet sich unter den weniger bekannten Arbeiten manches Stück, das Erwähnung verdient. So die Buchsgruppe, die schon von Swarzenski anläßlich der Frankfurter Ausstellung veröffentlicht war und die vielleicht eine Art Nachzügler (um die Jahrhundertmitte) der älteren oberrheinischen Kunst vom Schlage des Hans Wyditz ist. Ferner die schöne holländische Anna Selbdritt, die stark an (den allerdings früheren) Geertgen anklingt, während unter holländischen Plastiken sich bisher noch nichts gefunden hat, was eine genauere Einordnung gestattet. Unter den italienischen Bronzen ist das donatelleske Madonnenrelief von Bedeutung, das Planiscig mit einleuchtenden Gründen auf Giovanni da Pisa bestimmt hat. Bei der Bronzegruppe Herkules mit dem Löwen (Nr. 33) trifft die Bezeichnung Baccio Bandinelli nur ungefähr den Kreis, in dem das Werk entstanden ist, denn es handelt sich hier offenbar um einen jener Florentiner Meister, die in der Nachfolge Bandinellis und Vincenzo dei Rossis noch das erste Auftreten Giambolognas erlebt haben. Wenn wir nicht irren, bewahrt das Museo Nazionale in Florenz mindestens ein verwandtes Werk. Die prachtvolle Bronzegruppe Virginius und Virginia (die übliche Bezeichnung Tarquinius und Lukrezia scheint hier angemessener) ist nicht von Adriaen de Vries, sondern ein sicheres Werk von Hubert Gerhard. Unter den Goldschmiedearbeiten ist das prachtvolle Silbergefäß Diana auf dem Hirsch von dem Augsburger Joachim Fries eine Arbeit, bei der die Schönheit der Modellierung sich siegreich neben der vom Zeitstil bedingten spielerischen Pracht des Ornaments und des Beiwerks durchsetzt.
Unter den Textilien verdient der große Teppich mit dem Wappen des Vicomte von Turenne hervorgehoben zu werden. Trotzdem dieser Herr 1396 gestorben ist, kann der Teppich nicht vor 1480 entstanden sein; die Zeichnung der Engel erinnert auffällig an die Schule von Tours, wie sie uns in den Gemälden des Fouquet und vor allem in den Miniaturen des Jean Bourdichon vor Augen steht. Gerade unter den Tex-

Holzgruppe, holländisch, Ende des 15. Jahrhunderts
Anna Selbdritt

Niederländisch um 1440 Stickerei

tilien ist es nötig, die berühmten Stücke, zum großen Teil aus der Sammlung Figdor, nur kurz zu erwähnen, da sie allgemein bekannt sind und dafür mit Nachdruck auf eine niederländische Nadelmalerei zu verweisen, die an Feinheit der Farbschattierung und Kraft der Zeichnung wohl zum Schönsten gehört, was sich auf diesem Gebiet erhalten hat. Technisch fühlt man sich etwa, um berühmte Arbeiten aus einem ganz anderen Kunstkreise zu nennen, an die Pollaiuolostickereien in Florenz erinnert. Der zeichnerische Stil scheint mir nicht allzuweit von der Werkstatt des späten Rogier entfernt. Die Darstellung bleibt dunkel; um eine Heiligenlegende, wie der Katalog vermutet, scheint es sich nicht zu handeln; eher kommt eine bekannte Szene aus dem Tristanroman in Betracht.

Reliquienkästchen München, Bayerisches Nationalmuseum

DIE AUSSTELLUNG »KIRCHLICHE KUNSTSCHÄTZE IN BAYERN« IM RESIDENZ-MUSEUM

VON GEORG LILL

Schon seit mehreren Jahren wurde von verschiedenen Seiten (Museumskreisen, Altertumsverein, Kunsthandel, Stadt) der Gedanke erwogen, eine Ausstellung älterer Kunstwerke in Bayern zu veranstalten. Den Vorschlag Hubert Wilms, eine ganz große umfassende Darbietung zu geben, etwa als Gegenstück der rheinischen Milleniumsausstellung alles Bedeutsame an Kunstschätzen zusammenzutragen, was kirchlich und profan in tausendjähriger Arbeit geleistet wurde, mußte man schon aus finanziellen Gründen fallen lassen. Dazu kam aber auch noch eine andere Überlegung. Ist es nicht irgendwie mit dem Wesen höchsten künstlerischen Schöpfertums unvereinbar, derartige Erzeugnisse in Massendarbietungen, als Attraktion für Hunderttausende und Millionen und als Ausstellungsrummel vorzuführen? Manchem mag diese Begründung in unserem überdemokratischen Lebensgefühl unsympathisch sein. Wer sich von modischen Gefühlsregungen freimachen kann, wird den Gedanken der kleineren gewählten Qualitätsausstellung für innerlich berechtigter finden, einen Gedanken, der trotz aller äußerer und innerer Hindernisse in kommenden Jahren hoffentlich München noch manch ähnliche Ausstellung bieten wird. Denn gerade in München scheint sich der Widerwillen gegen die Hypertrophierung des Ausstellungswesen immer mehr durchzusetzen, eine kulturelle Einstellung, die für ganz Deutschland wertvoll werden könnte.

Die Stadt München übernahm die finanzielle Garantie als Trägerin der ganzen Veranstaltung. Museumsleiter (Halm, Hanfstängl, Friedrich H. Hofmann) bildeten den Arbeitsausschuß, vom Landesamt für Denkmalpflege (Autor) wurde das Einverständnis

Ciborium Regensburg, St. Emmeram

gegeben und die Mitarbeit zugesagt; zwei in Bayerns Kirchen und Klöstern sehr versierte Geistliche, Prälat Dr. M. Hartig und Msg. Prof. Dr. R. Hoffmann, übernahmen das Herbeischaffen der Gegenstände und Dr. Hubert Wilm die Pressepropaganda. Man hatte sich im Jahre der Oberammergauer Passionsspiele dafür entschieden, neben die Kunst, die aus religiösen bodenständigen Volkskräften erwachsen ist, das zu stellen, was auf demselben religiösen Boden die mehr individuelle, aber doch immer noch durch Gemeinschaftsbewußtsein gebundene Schöpferkraft in Bayern hervorgebracht hat. So ist diese Ausstellung kirchlichen Kunstgewerbes, vor allem der Goldschmiede- und der Textilkunst in der Idee entstanden. Daß sie auch in die Wirklichkeit umgesetzt werden konnte, das verdankt sie — man kann sagen ausschließlich — der großzügigen und weitherzigen Entschlußkraft S. Eminenz des Kardinalerzbischofs Michael Faulhaber, der mit der Übernahme des Protektorates alle Widerstände und Einwände — und sie waren bis zum Schlusse nicht gering — beseitigte. Der Ehrenausschuß aus den geistlichen Spitzen beider Konfessionen, sowie von den Staatsbehörden und Kunstfreunden verstärkte die finanzielle wie moralische Garantie.

Als Ausstellungsraum wählte man wohl das vornehmste und repräsentativste Appartement, das München für eine derartige qualitative Kunstausstellung bieten konnte, näm-

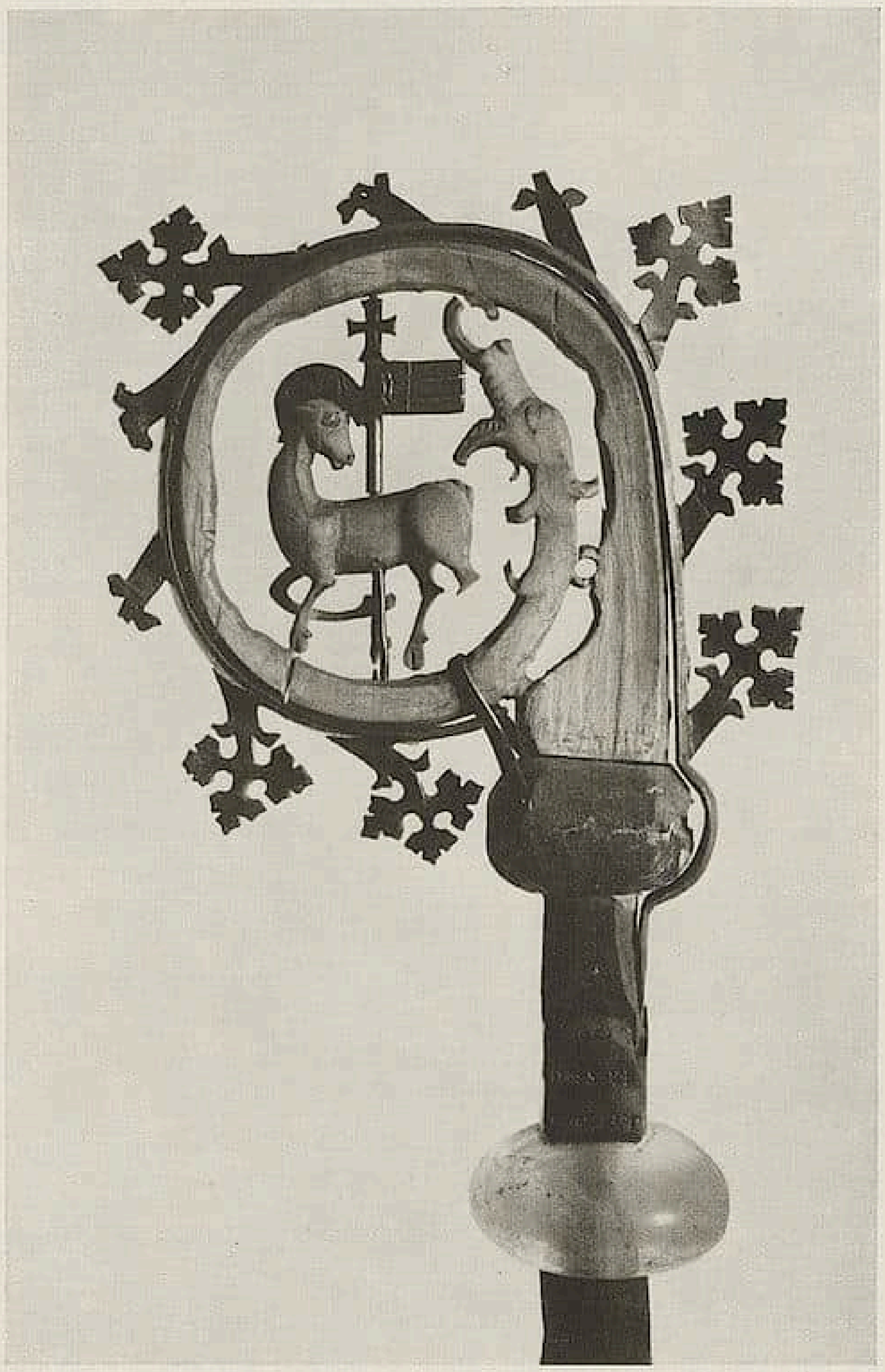
lich die Steinzimmer der königlichen Residenz, die Spätrenaissanceräume Kurfürst Maximilians I., die um 1610—1620 unter Krumpers tätigster Mitwirkung enstanden. Die vornehme, repräsentative und doch wieder tektonisch gebändigte Pracht der Stuckmarmorwände, die Schmuckhaftigkeit ihrer vergoldeten Decken, die intime Wärme ihrer Wandteppiche und die Wohlproportioniertheit ihres Volumens lassen irgendwie den Eindruck einer alten Schatzkammer aufkommen.

Hier hat man nun in der Flucht von sechs Räumen das Auserlesenste, die Gipfelstücke kirchlichen Kunstgewerbes in Edelmetall, Elfenbein, Stickerei, Weberei aufgestellt, Dinge, die man sonst nur unter mühseligen Reisen in abgelegenen Kirchen, ängstlich behütet von eifersüchtigen Küstern schwer und hastig zu Gesicht bekommt. Hier stehen sie bei- und nebeneinander, in schönen großen Glasvitrinen, oder auch ganz offen. Hier kann man den Gang durch die Jahrhunderte machen, vom Tassilokelch von 777 bis zum Empirekelch, der ein Jahrtausend später geformt wurde. Eine unerhörte Fülle der Pracht, der Formbildung, der Stilwandlung, der religiös-kirchlichen Symbolik. Zugleich eine Fülle der Kostbarkeiten, vielleicht geringer an materiellem Wert als man erwartet, da nur einige Schöpfungen des 16. und 17. Jahrhunderts in der gehäuften Verwendung von Edelsteinen und reinem Gold den eigentlichen Prunk suchten, die anderen vielmehr in der unerhörten Ausnützung der Bild- und Formmöglichkeiten besten Arbeitsmaterials, wie Email, Stein, Metall, Wollfaden, Elfenbein. Ebenso verwirrend die Fülle künstlerischer Anregungen und Möglichkeiten, nicht nur der zeitlichen Verschiedenheiten, sondern auch der verschiedensten nationalen und übernationalen Kreuzungen und Durchdringungen: Byzanz und Rom, nordisch-germanische Kunst, Frankreich und Italien. Aber alles doch wieder zusammengefaßt von einer gewissen seelischen Wärme des Süddeutschen, von seiner kraftvollen Frömmigkeit und seiner ausschweifenden Phantasie, seiner Farbenfreude und seinem Formtrieb.

Wir können in dieser kurzen Übersicht nicht auf die Einzelheiten der über 300 ausgestellten Gegenstände eingehen, die in ihrer lockeren, dem Werte des Einzelnen entsprechenden Aufstellung doch nur in der Autopsie ganz erschlossen werden können. Hier soll nur ein kurzer Rundgang das Wesentliche herausheben.

Der erste Raum umfaßt etwa 40 Gegenstände der Völkerwanderungszeit bis zum Ende der Romanik, ein Saal, dem nach der heutigen Stilvorliebe für das Monumental-Einfache das weiteste und tiefste Interesse entgegengebracht wird. Neben den Ausläufern der spätantiken, klassizistischen Richtung (Bischofskamm, Tragaltar des Kaisers Arnulf, Gebetbucheinbänden) stehen die frühesten Zeugen germanischer Kunstfertigkeit, wie etwa der einzigartige Tassilokelch (Kloster Kremsmünster), ein Stück barbarischer Grobschlächtigkeit, aber gerade hierin von einer ungebrochenen Kraft größter und einheitlichster Formgestaltung. Wie sich diese Großförmigkeit bis zum Ende der romanischen Periode erhält, davon zeugt der Henkelkelch von Wilten um 1180—90, für mich eines der kunstgewerblich kostbarsten Stücke der Ausstellung. Ganz im Sinne des Spätstils ist die Form übersponnen von einer Fülle von gravierten Darstellungen aus altem Testament und Passion, Zeichnungen der raffiniertesten Beweglichkeit und des tiefsten Gefühls, fast beispiellos die kompromißlose Verschmelzung von Form und Dekor.

Wie stark sich der Gegensatz mittelalterlichen Stilgefühls spannt, mag man in den drei folgenden gotischen Sälen (rund 80 Gegenstände) ersehen, besonders etwa in dem Raume der Monstranzen. Die Architektur drängt die Zweckform zurück. Eine Vergeistigung der Idee bringt zugleich eine Vergewaltigung der Form, bis schließlich die Spätgotik immer mehr zur Realität des Lebens führt, wie die ausgewählten Wandteppiche der Nürnberger und Eichstätter Schule zeigen. Das Figürliche dominiert immer mehr, selbst an Kelchen, Mitren, Bischofsstäben (von der eine stolze Reihe aus der Karolingerzeit bis zum Rokoko nebeneinander steht), auch an Schreinen (Kosmas- und Damian-



Sogenannter Uttostab Kloster Metten

schrein aus Bremen, jetzt Michaelskirche München), erst recht an Reliquienbüsten und ganzen Silberfiguren.

Ein fünfter Raum beherbergt die Renaissance (etwa 60 Stücke). Die organische Gliederung, die von der Antike herkommt, bringt eine ganz neue Gestaltung. Die Freude am Material als solchem, an Edelsteinen, an Kristall, an seltsamen exotischem Schmuck wie Korallen, Perlmutter steigt. Die Überspinnung mit Dekor nimmt gegen Ende der Periode noch mehr zu. Unerhörte Prunkstücke aus den Beständen der reichen Kapelle der Residenz illustrieren am besten das Wollen dieser Zeit, wie etwa die Figur des hl. Georg, der Schrein und der Hausaltar Herzog Albrechts V., oder Stücke anderer Provenienz wie das Hausaltärchen vom Meister Gottfried Lang aus München mit dem spätbyzantinischen Lukasbild aus dem Freisinger Klerikalseminar. Eine prachtvolle Kollektion barocker Paramente sind ferner in diesem Saale zu finden.

Der letzte 6. Raum, ein großer Saal, spricht mit seinen ungefähr 120 barocken Gegenständen am lautesten. Fanfarenklänge des Barock sind es, die uns von dem riesigen Tisch mit den ungefähr 20 Monstranzen entgegentönen, darunter Stücke bis zu 130 cm. Die Dekoration überwuchert fast völlig die Zweckgestaltung. Aber staunenswert bleibt doch, mit welchem Takt, mit welcher religiös-allegorischen Phantasie hier gestaltet

wird. Die letzte Virtuosität handwerklicher Kunstfertigkeit macht selbst das Heterogenste erträglich, glaubhaft, ja in seiner illusionistischen Wirkung sympathisch, wie etwa mit der Monstranz der Stammbaum Christi, die Krippe, die unbefleckte Empfängnis in Verbindung gebracht und verschmolzen wird.
Für den Fachmann bietet die Ausstellung eine Fülle neuen, bisher nur zum Teil erschlossenen Materials, vor allem für kunstgewerbliche Technik, Stilkunde, die Geschichte der kirchlichen Geräte. Darüber hinaus wird jeder Kunstfreund an dieser erlesenen Auswahl schwer zugänglicher Kunstschöpfungen seine reine künstlerische Freude haben können. Die Ausstellung ist ohne Zweifel eine der wertvollsten Unternehmungen des künstlerischen Münchens seit Ende des Krieges, die einen umfassenden Einblick in ein Gebiet bayerischen Kunstschaffens bietet, von dem das Dargebotene allerdings nur ein ganz geringer Prozentsatz dessen ist, was einstmals bayerische Kirchen und Klöster vor den Mißgeschicken des Mittelalters, vor Reformation, barocker Erneuerung und Säkularisation beherbergt haben.

Henkelkelch mit Patene — Innsbruck, Stift Wilten

DIE AUSSTELLUNG VON ZEICHNUNGEN DER ERLANGER UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK

IN DER MÜNCHNER GRAPHISCHEN SAMMLUNG

VON MARTIN WEINBERGER

Peter Flötner
Randleiste zur Lotter-Bibel von 1523

Unter den stärker in die Augen springenden Veranstaltungen dieses Münchner Kunstsommers tritt die Ausstellung der Erlanger Zeichnungen in der Gunst des Publikums etwas zurück. Der Prunk edlen Materials und großer Namen lockt hier nicht. Wer gewohnt war, die kostbaren Blätter in Erlangen zu studieren, wird freilich der Graphischen Sammlung und der Erlanger Universitätsbibliothek (den Direktoren Dr. Weigmann und Dr. Stollreiter) höchst dankbar sein für die Gelegenheit, den wertvollsten Teil dieser Zeichnungen in zwiefach neuem Gewand zu genießen. Denn rein physisch wie geistig ist hier eine neue Sammlung entstanden. Äußerlich zunächst, weil die Blätter, in Erlangen lose in Papierumschläge gelegt, sachkundiger Behandlung dringend bedurften. Man staunt jetzt, wenn man die in der Graphischen Sammlung sorgsam aufgelegten Zeichnungen betrachtet, wie ganz anders manches seit langem vertraute Blatt seine Reize entfaltet. Aber wichtiger noch ist, daß man jetzt erst die Sammlung voll übersehen kann. In Erlangen lagen die Blätter nach einer manchmal abstrusen Klassifikation geordnet, Zusammengehörendes oft auf verschiedene Kasten aufgeteilt, ohne daß der Zusammenhang erkannt war. Wenige Besucher haben früher selbst bei längerem Studium eine vollkommene Übersicht über die Sammlung gewonnen. Hier hat Elfried Bocks bedächtig ordnender Katalog[1], der vor einigen Monaten erschienen ist, eingegriffen. Mit der Scheu vor den heute so beliebten tollkühnen Zuschreibungen und der Akribie, die man von seinem Katalog der Berliner Zeichnungen her kennt, hat Bock die schöne und doch manchmal recht zähe Arbeit angepackt. Der Ertrag war ergiebiger als selbst vermuten durfte, wer die Sammlung gut zu kennen glaubte. Zu den seit alters geschätzten Prunkstücken, dem unvergleichlichen Selbstbildnis Dürers aus seiner Wanderzeit, dem leider so verdorbenen Selbstbildnis Grünewalds, den merkwürdig vielen Blättern Wolf Hubers und Altdorfers, tritt, den meisten unerwartet, ein Schatz von Zeichnungen Peter Flötners, wie ihn kein anderes Kabinett sein eigen nennt. Der schöne frühe Puttenzug mit der Bezeichnung P F V R ist vielleicht bestimmt, die Frage nach Flötners Heimat zu klären. Eine lange Reihe kleiner Federzeichnungen hat Bock dem Meister zurückgegeben, die ihn von einer ganz neuen Seite zeigen: als phantasievollen Illustrator, den Text einer Bibelausgabe am Rand der Seiten paraphrasierend. Man denkt angesichts der phantastischen Fülle an Weiditz — freilich ist Flötners Phantasie zuchtvoller und so erinnert die meisterliche Kraft des Striches fast mehr noch an Holbeins Lob der Narrheit. Von dem rätselhaften Meister H. D., der meist in schwarzer Kreide zeichnet, enthält die Erlanger Sammlung drei

[1] Die Handzeichnungen in der Universitätsbibliothek zu Erlangen. Herausgegeben von der Direktion der Universitätsbibliothek, bearbeitet von Elfried Bock. Prestel A. G. m. b. H., Frankfurt 1929.

schöne Blätter; ob das Monogramm allerdings als Hans Dürer aufgelöst werden darf, erscheint höchst fraglich. Ich glaube, daß der von Winkler im VI. Lippmannband (Nr. 702) veröffentlichte Raub der Europa in Lemberg (der den Einfluß Baldungs zeigt) in den Kreis desselben Meisters gehört und suche seine Heimat in der Nähe des Baslers H. F. Eine Zeichnung Daniel Hopfers, Bildnis eines Mädchens, dem Albertinablatt ebenbürtig, gibt eine neue Vorstellung von der Bedeutung dieses Meisters innerhalb der Augsburger Renaissance. Ebenso zeigt die Ansicht eines Kircheninnern von Altdorfer (zu dem verwandten Berliner Blatt hat Bock ein drittes in Paris, École des Beaux Arts hinzugefunden) besonders schlagend die eigentümlich malerische, verschleiernde Raumauffassung des Meisters. Es ist hier nicht der Ort, auf die Einzelheiten des Bockschen Katalogs einzugehen und zu erläutern, wie er kraftvoll Wege durch das verschlungene Gestrüpp der bayrischen Zeichnungen bahnt. Über Erhard Altdorfer sind freilich die Akten noch nicht geschlossen. Den wundervollen Huberblättern reiht Bock ein Landschaftsaquarell an (Nr. 822); hier muß ich ausnahmsweise widersprechen: es erscheint mir kleinteiliger, unräumlicher, kleinlicher, dem Geiste etwa Lautensacks näher als dem Hubers.

Interessant für die Geschichte der Wanderung italienischer Motive ist die Augsburger Zeichnung einer Madonna (Nr. 761): die genaue Übertragung einer Donatelloplakette. Studien nach der Antike zeigt ein Blatt (Nr. 908): der belvederische Torso ist eindeutig zu erkennen.

So vortrefflich vieles unter den herausgehobenen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts ist, den eigentlichen Glanzpunkt bilden die frühen Blätter. Ein merkwürdiger Reichtum von österreichischen Blättern, darunter, eines der schönsten der Sammlung, die Madonna mit dem Schmerzensmann; Bock hat an ein Grazer Bild erinnert, mir erscheint noch verwandter die Heiligenkreuzer Gruppe, in der sich Französisches und ein entstehender wienerischer Stil zu sonderbarer Symbiose verbinden. Höchst bedeutsam auch die sitzende Madonna (Nr. 23), südtirolisch um 1460, die in ihrer plastischen Kraft dem Frühstil Pachers wohl näher kommt als alles, was sich sonst um ihn gruppieren läßt. Eine schöne oberrheinische Madonna um 1470 (Nr. 54), nicht sehr weit vom Kreise des E. S., zeigt jenes Motiv der »Madonna unter dem Baldachin«, das später Dürer am Oberrhein aufnahm (in der Pariser Zeichnung L. 300), in einer Grazie, die mehr der traditionellen Komposition als dem persönlichen Geschick des Zeichners gutzuschreiben ist. Endlich, schon gegen 1490, die Kreuzigung vom mittelrheinischen Meister der Herpinhandschrift; auf engstem Raum eine Leidenschaft der Bewegung und des Strichs, die in der sonst beschaulichen, ja fast phlegmatischen Umgebung des Hausbuchmeisters überrascht (und auch sehr verschieden ist von der Art des Stechers W. B., mit dem Buchner den Zeichner identifizieren möchte).

Südtirolisch um 1460 Madonna

Noch wären die Nürnberger Blätter zu erwähnen, Teile von Skizzenbüchern aus

Meister der Herpinhandschrift Kreuzigung

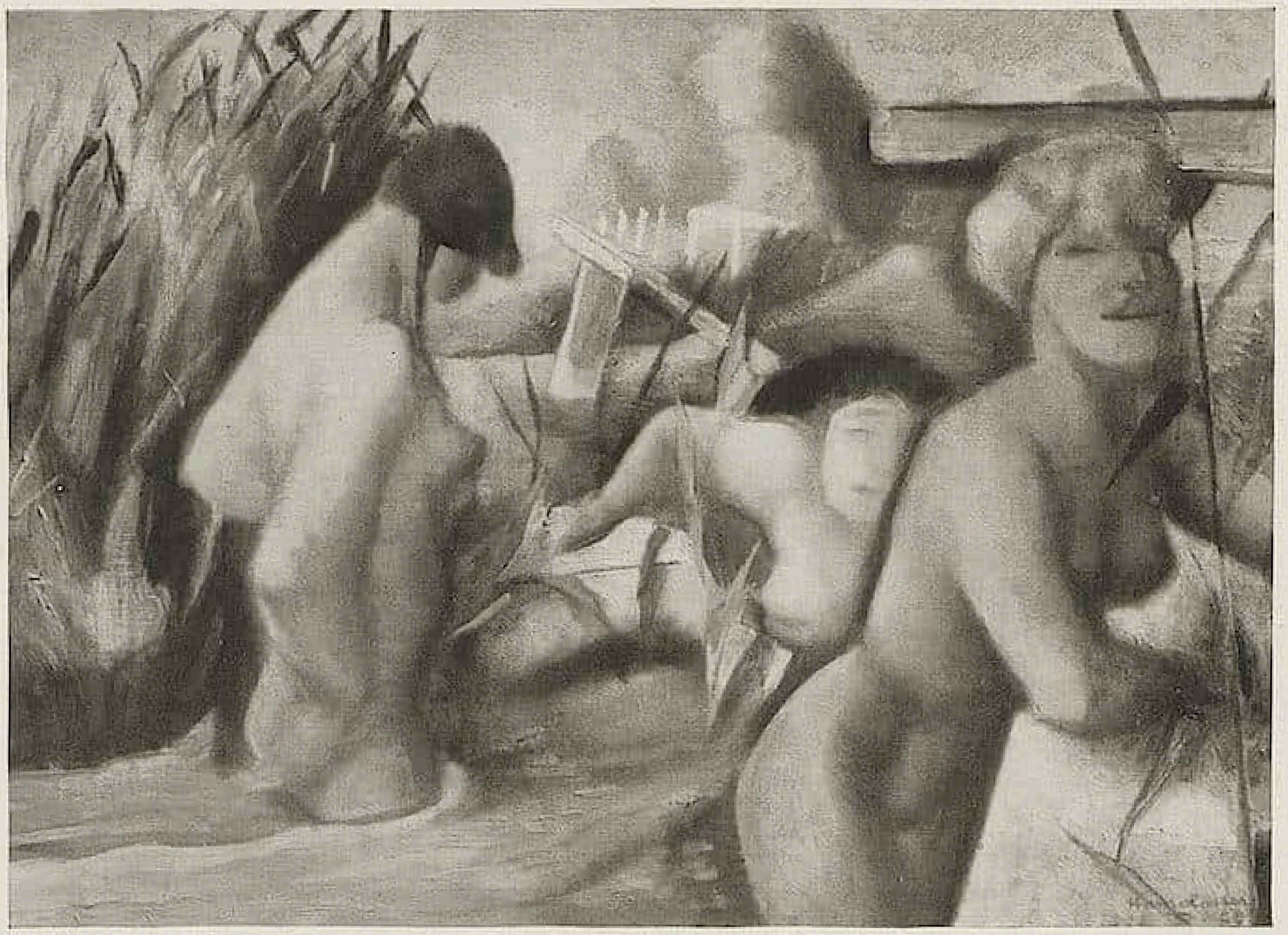
Meister H D Eine Audienz

der Wolgemutwerkstatt. Sie gehören, von einzelnen abgesehen, qualitativ nicht zu den hervorragenden Stücken, aber sie sind ehrwürdig, weil sie den Kern der ganzen Sammlung bilden. Schon in der Wolgemutwerkstatt wird man Zeichnungen auch fremder Meister als wertvolles Studienmaterial gesammelt haben; dieser ganze Besitz kam dann wohl in die Hände eines Nürnberger Kunstliebhabers, der die vielen nürnbergischen Blätter des 16. Jahrhunderts hinzufügte; den Stoß der Flötnerzeichnungen hat er wohl als geschlossene Masse erworben, vielleicht als Nachlaß; auch die Huberblätter könnten unmittelbar aus der Werkstatt in die Sammlung gewandert sein. Mindestens ein Blatt stammt aus Dürers Sammlung, der sorglich darauf vermerkte: »Das hat Hans Taut gemacht von Nürnberg«; durch diese kleine kunsthistorische Gewissenhaftigkeit ist er unsere einzige Quelle für die Kenntnis eines mittelmäßigen Malers, den nichts so adelt wie Dürers Anteilnahme. Im 17. Jahrhundert scheint der Neffe und Erbe Joachim von Sandrarts, Jakob von Sandrart, die Sammlung schon ungefähr in der Zusammensetzung besessen zu haben, die sie heute hat. War sie ihm von seinem Onkel vermacht und hat der deutsche Vasari, auch darin dem großen Giorgio ähnlich, Zeichnungen gesammelt, um Kunstproben von der Hand der Meister zu erlangen, deren Leben er beschrieb? — Um 1670 ist die Sammlung in den Besitz eines Ansbacher Markgrafen übergegangen und 1805 kam sie auf Befehl Friedrich Wilhelms III. nach Erlangen.

Es ist der größte Reiz der Erlanger Sammlung, daß sie unmittelbar aus den Bedürfnissen der Kunst selbst hervorgegangen ist, daß beinahe ein Blatt das andere bedingt. Wo gibt es heute in Deutschland eine öffentliche oder private Sammlung, von der das Gleiche gesagt werden kann?

Paula Modersohn-Becker — Sitzende alte Frau

Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf



H. Lasser — Sommer

Neue Sezession, München, Glaspalast

KUNST DER GEGENWART MÜNCHEN 1930

VON FRANZ ROH

Betrachtet man die Anstrengungen, die München letzthin machte, um aus partikularistischer Abschnürungspolitik herauszukommen und wieder Anziehungspunkt für umfassendere Neigungen gesamteuropäisch interessierter Menschen zu werden, so muß man zugestehen, daß manches unternommen wurde und wieder vorwärtsführt. Münchens Lage bleibt klimatisch so hervorragend, seine Umgebung derart fesselnd, daß es wirklich ein Jammer wäre, wenn vorwärtstreibendes künstlerisches Leben hier keine Zentrale mehr fände. Die kulturelle Krisis dieser Stadt gilt als überschritten. Freilich sind noch immer folgende Einstellungen — bei führenden Häuptern — anzutreffen, Einstellungen, die gänzlich auszurotten wären. Erstens (in Gesprächen und Texten immer noch zu finden) existieren Erörterungen von »kulturellen Sonderbelangen Münchens«, von »ganz abweichenden Bedingungen dieser Stadt, die eigene Maßstäbe verlangten«. Hiergegen ist zu sagen, daß Derartiges von Wissenschaftlern post festum konstatiert werden darf, nie aber in die kunstpolitische Frage der lebenden Gegenwart gehört. Wenn jemand seine Individualität betont zu hegen beginnt, so hat er in spontanerem Sinne diese Individualität bereits verloren. Engster Anschluß an alle gesamteuropäischen Interessen war immer bezeichnend für Münchens Zeiten des Aufschwunges. Eine Sondernote stellt sich immer schon von selber her. Sobald diese aber postuliert wird (niemals geschah dies früher in München), beginnt für Feinerfühlende das künstlerische Treiben nach »Heimatkunst und Heimatschutz« zu schmecken. Über die Problematik des »Heimatschutzes« aber werden sich neuerdings alle Vorwärtstreibenden einig: wo man erhalten und schützen zu müssen glaubt, versperrt man meistens nur dem ewig weitertreibenden Leben den Weg. Denn es liegt im Wesen der Geschichte, und hier kommen wir zum zweiten Punkt, daß alles wahrhaft Zukünftige jeweils zuerst als »gewagt, unreif, die beste Tradition negierend« und (wie man heute sagt) als »nur intellektuell bedingt, als nicht organisch, als Bluff, als Neues um des Neuen willen, als bloßes Experiment« erachtet wird. Deshalb muß man jeder Metropole, wenn sie Führung behalten will, die ungewöhnliche Lebensregel mitgeben: Beteiligt euch gerade an allem, was nach »Experiment« aussieht (und nehmt den schon bewährten Besitz nicht allzu ernst). Glaubt nicht, auch wenn ihr eine geruhsame Landstadt darstellen wollt, ihr kämt um jene Bewegtheit herum, um jene »Schnellebigkeit«, die ja in München sowieso gänzlich anderen Lebenston annehmen würde als etwa in Berlin oder Paris.

Man wird nun einwenden: wo überhaupt liegt denn ein Komplex, der ängstlich umgangen würde hier

in München, wo doch z. B. der heurige Glaspalast alles zeigt, was Gewichtiges letzthin in Deutschland geschaffen wurde. Wir antworten, da wir summarisch bleiben müssen: Es ist der Komplex der abstrakten Malerei und derjenigen Gestaltungsart, die man schlagwortartig als Bauhausstil bezeichnet. So weitgreifend dies Jahr die Ausstellung »Deutsche Kunst« (Glaspalast) zu sein scheint, Maler wie Klee, Kandinsky, Schlemmer, Moholy, Muche, Feininger, sind nicht vertreten. Das aber ist beinah so, als wenn man, falls Ende des 19. Jahrhunderts ein deutscher Querschnitt der Malerei hätte gezeigt werden sollen, die Realisten zwar versammelt, aber den Gegenflügel der Deutschrömer weggelassen hätte. Zwei der besten deutschen Ausstellungen, die diesen Sommer besonders günstig fürs neue Deutschland zeugten und den Respekt des gesamten Auslandes erzwangen, waren nicht zuletzt deshalb so fesselnd, weil gerade jene Kräfte hier mit demonstriert wurden. Ich meine den ausgezeichneten deutschen Pavillon auf der (sonst übel organisierten) Biennale in Venedig und dann die deutsche Werkbundausstellung in Paris, wo Deutschland Frankreich überflügelt zu haben scheint. Die Pariser Ausstellung lebt überhaupt nur von jenen in München übergangenen Kräften. Der deutsche Pavillon in Venedig ist wenigstens von ihnen mitgespeist, und hier war nicht etwa ein »sich überstürzendes Berlin« im Spiele: die staatliche Gemäldesammlung Dresdens hatte diese zweite Schau ausgewählt. — München schalte also endlich auch diesen Bereich kräftig in seine Ausstellungswesen ein. München verschaffe sich, wenn irgend möglich, die deutsche Werkbundausstellung, die heuer in Paris zu sehen ist. Erst dann wird jene Breite und Toleranz vorhanden sein, deren sich modernes Kunstleben bei uns rühmen möchte.

Dies vorausgeschickt, sei nun zuzugeben, daß in ihren Grenzen die »Deutsche Kunst«, d. h. die große Sommerschau des Glaspalastes, sich weiterhin gehoben hat. Es gibt manches Standhaltende zu sehen. Das Niveau erscheint nicht im mindesten geringer als in anderen Ländern, auch als in Frankreich. Die ganze Ausstellungsorganisation mit ihren diesmal ganz lichten, besonders übersichtlichen, weiträumigen, kaum ermüdenden Fluchten ist nicht nur architektonisch gekonnt, sondern auch inhaltlich weit besser als etwa jene verwandte Großunternehmung Venedigs, wo eben nur der deutsche Pavillon zu rühmen war, beinah alle anderen Parzellen aber geradezu skandalös zu nennen sind (skandalös nicht aus Schuld der Länder, die gewiß gute Maler aufzuweisen haben, sondern aus Gründen der Auswahl).

Nun wäre für München zu fragen: wenn man schon mal die Plastik einbezieht (die übrigens Geschmack verrät, ohne einen überragenden, weitertreibenden Meister zu zeitigen), wenn man ferner schon das Kunstgewerbe einschaltet, ob man dann nicht auch eine Architekturschau hätte angliedern sollen. Damit wäre auch gebietlich erst ein Querschnitt durch alle visuellen Gestaltungszonen Deutschlands gegeben gewesen. —

Da es unmöglich ist, auf alle Bezirke dieser »Deutschen Ausstellung« (Glaspalast) einzugehen, seien nur Gruppen, die alte und die neue Sezession herausgehoben. Einzelbefunde seien stichwortartig festgenagelt. Alte Sezession zunächst. Sie ist belastet mit ihren Senioren Zügel, Samberger, der Erlers, Jank usw., Maler, die uns kaum noch ansprechen — und die auch in sich nachließen. Dafür treibt die alte Sezession eine weitausgreifende Gastpolitik, die gar nicht schlecht geleitet wird. Äußerst repräsentativ die Gedächtnisschau für Hugo von Habermann, günstig ausgewählt, viel frühe Werke versammelnd und seine Vielseitigkeit zeigend, seine spätere Manieriertheit verschweigend. Die übliche Liebermann- und Slevogt-Schau zeigt sodann diese wichtigen Ahnen der Vereinigung. — Vom heutigen Stamme sieht man Geigenberger mit großer Raumform (Wasserburg), Rich. Pietzsch mit manchmal feiner Farbenstellung, den unterschätzten Otto Dill mit öfters bester Ausnützung einer impressionistisch belebten Faktur bei doch gedrungener Stille. Schwalbach verflachend ins elegisch Dekorative. Otto Schön und Wilh. Heise ihre neue erstaunliche Akribie leider oft ins Kunstgewerbliche veräußerlichend. F. Kitt fesselnd im Aufbau, aber etwas grob noch in der Flächengliederung, Dobrowsky ebenfalls nicht schlecht im Aufbau, wenn auch in der Massenbildung etwas weich, Faistauer griffig und geschickt. Ferner Ernst Huber, Charlotte Berend, Kohlhoff, Krauskopf, Otto Marx. — K. Neyers sinnvoll gedämpft, Pudlich zu monoton in der Farbe, A. de Haar, C. Becker, B. H. Hundt (siehe Frau Ey, die Kunstmutter des »jungen Rheinland«), Hellmuth Schmidt, Trillhase seien noch hervorgehoben. Jäckel arbeitet virtuos mit allzu glatter Schwellform. Besonders sei hingewiesen auf Jankel Adler, der eines der interessantesten Bilder der ganzen Ausstellung sandte, auf Schoff (eine liebliche Kreuzung von Pascin und Renoir), auf Paul Strecker (Paris) und F. Baum (München). Letzterer schwankt noch, erbringt bisweilen aber Fesselndes. Sehr edel im Farbklang einige Arbeiten von Rudolf Levy (†).

Neue Sezession. Wie die alte Habermann, Liebermann und Slevogt voranstellt, so die neue Emil Nolde. Die ganze Glut und (einstens) neue Freiheit der Farbmacht quillt hier hervor. Aber auch das bengalisierende Afrika, das hinter dieser Malerei steht, wird heute deutlich, wo wir wieder nach präziserem Einbau auch des Mikrokosmus lechzen. Durchaus nicht nur »neue Urkraft« war hier am Werke, sondern sogar etwas Weichmütiges, Schwüles und Schwülstiges schwimmt mit in diesen zähflüssigen Farbmassen. Diese (für manche »modernen« Gemüter noch vordatierte) Grenzerkenntnis wird bald Allgemeingut werden, wodurch die Werte und Verdienste Noldes aber nicht verdunkelt werden sollen. Freilich

Max Beckmann Sammlung Baron von Simolin Der Wels. 1929/30
Aus der Beckmann-Ausstellung im Graphischen Kabinett (Günther Franke), München

schießt der Gegenpol, wie ihn etwa Kanoldt darstellt, ebenfalls übers Ziel. Kanoldts drei große Bilder (Gebirgsmassive) vertrocknen beinah zur klassizistischen Dekoration. (Hoffentlich nur vorübergehende Baisse.)

Zwischen diesen Polen spannt sich in vielen Graden die andere Malerei. Unold und Schrimpf sehr still, ein wenig matt diesmal. Achmann (z. T. mit einem Fensterstilleben) auch eher zart, doch äußerst reizvoll. Maxon bescheiden, aber gepflegt im Landschaftsausschnitt. Lasser irisierende Zartheit erstrebend, doch manchmal süßlich schmeckend. Schulz-Matau konventionell gekonnt. Karl Caspar und die Caspar-Filser in der bekannten Haltung. Mense sehr enttäuschend in Farbe und Zeichnung. Altherr großformig, doch zu theatralisch. Sehr sympathisch Ernst Fritsch, W. Thöny (Graz) und eine Flachlandschaft von Glette. Vor allem Xaver Fuhr, von dem man eine Sammelschau wagen sollte, die überraschen würde. Dreßler in seiner düsteren Wucht, Brünne und Ahlers-Hestermann mit beinah französischer Geschmeidigkeit. Nun muß gesagt werden, daß es nicht mehr angeht, Pechstein auf Kosten Heckels herabzusetzen, wie das in den letzten Jahren Mode wurde. Die kreidige Milde Heckels (nicht etwa tiefe Süße ausstrahlend) kann sich neben neuer Frische und Präzision, die sich Pechstein inzwischen zu erobern scheint, durchaus nicht halten. — Kokoschka immer reich in koloristischer Abwandlung, aber mit Stich ins Giftige und übermäßig diffus im Pinselstrich, so durchgehend hierin, daß er oft ermüdet statt erfrischt. Karl Hofer etwas maskenhaft und larvenartig diesmal, sodaß nicht seine guten Seiten herauskommen. Man soll seinen Kurswert nicht gar zu hoch ansetzen: Beckmann ist bei weitem interessanter. Merkwürdige Entwicklung nahm Felixmüller, der jetzt auch bei Goltz eine Ausstellung hatte. Es gibt einen Typus Mensch (in Gefolgschaft des Expressionismus leicht zu finden), der aus dem Krassen, ja Rüden später jäh ins Süße hinüberwechselt. Felixmüller ist ein Beispiel. Seine neueren Arbeiten, die statt Dämonie Ethos und Schönheit suchen, geraten dabei meist ins Kitschige. Da ist die Milde von Rössings Bildern weit gestufter.

Max Beckmann — Porträt Tessier. 1929

Aus der Beckmann-Ausstellung im Graphischen Kabinett (Günther Franke), München

Den Straßenkampf von Otto Dix (seinen einzigen Beitrag) hätte man nicht ins Sekretariat verschließen sollen, wo nun alles hinrennt und das abgesperrte übrigens enttäuschende Werk überbetonte Sensation bekommt. Ganz falsch wäre, dies Werk aus politischen Gründen auszusperren, denn die Neue Sezession will neutral sein und etwa Neukatholizismus sogut wie Sozialismus zulassen, falls die gestalterischen Ergebnisse fesseln. Auch wenn das Werk nur künstlerisch enttäuschte, hätte mans als einzigen Repräsentanten des gesellschaftskritischen Verismus zeigen sollen.

Menschlich und soziologisch wichtigstes Ereignis war diesen Sommer vielleicht die kleine Ausstellung »Der billige Gegenstand und die Wohnung des Existenzminimums« (Neue Sammlung des Nationalmuseums), gestaltet von W. von Wersin. Wichtig, weil hier einmal wirklich ins Lebenspraktische hinuntergegriffen wurde, hinunter in die Fundamente des Alltagslebens. Ist doch bedeutsam-

ster Zug unserer Zeit und gerade der wirklichen Avantgarde unsrer Gestalter, daß man nicht den Luxus formen will, sondern den Arbeitstag, nicht das Bild an der Wand, sondern das Mobiliar und Gerät unsres Daseins selber als das Lebensfunktionale. Hier liegt — eine Weltwende — kulturell mit unabsehbaren Folgen der bedeutsamste Gegensatz zwischen etwa der literarischen und künstlerischen Dekadence um und nach 1900 einerseits und den Zielen von heute und morgen andrerseits vor. (Die Kestner-Gesellschaft zu Hannover wird diesen Ausstellungsgedanken ebenfalls demonstrieren und weiterführen.) Je mehr derartige Vorführungen (überall waren die Preise und Bezugsquellen angegeben) in die gesamte normierte Serienproduktion hinübergreifen, desto breitere Bedeutung erhalten sie.

Wenig Zukunftswert dürfte die Schau besitzen, die zuvor an gleicher Stelle den gewiß geschmackvollen Arbeiten der Offenbacher Schreibwerkstatt gewidmet war, die im ganzen doch rückwärtsgerichtet ist und nicht genügenden Anteil nimmt an der Maschine, die für uns Heutige gerade das natürlichste Element darstellt, genau so organisch wie fürs Mittelalter das Handwerk war. Bedeutsamer wieder war die Ausstellung Buntpapier (Neue Sammlung), wo uns gezeigt wurde, was für Material-, Farb- und Fakturreize sämtlich dem Kunstprodukt Papier abgewonnen werden können. Wiederum eine Sache, die mitten in ihrer scheinbaren Nebensächlichkeit dem gestalterischen Leben von heute und morgen bedeutsamer werden könnte als manche überschätzte Frage der hohen Kunst.

Einige Ausstellungen wollten uns in andere Städte oder Länder führen. Die »Ausstellung amerikanischer Kunst« (Kunstverein) enttäuschte. Schlechte Auswahl, ohne Wissen, worauf es hierbei heute ankommt, mäßige Hängung. Eindruck hinterließen immerhin Fred. Church und Elihu Vedder aus der geschichtlichen Abteilung. Von Neuen etwa Du Bois, Ernest Fiene, Edward Hopper, Walt Kuhn, Arch. Motley, vor allem aber John Carroll. Eine gute amerikanische Schau bleibt noch zu schaffen. Auch ein Überblick über »Dresdner junge Kunst« (zu Gast bei den Juryfreien) zeigte jene schlechte Vorbereitung. Ich mache mich anheischig, eine weit gehaltvollere, dabei vollständigere Schau der jungen Dresdner Malerei zusammenzubringen. (Nicht nur Dix, sondern auch andere Namen und ganz wichtige Bilder fehlten.) Die »Kunstblatt-Ausstellung junger Künstler«, aus Berlin übernommen (Kunstverein), enttäuschte ebenfalls, da manches von ihrem ursprünglichen Bestand schon nicht mehr zu sehen war. Von der Grazer Sezession (Kunstverein) fesselte nur Wilhelm Thöny in tieferem Sinne, in welchem ich einen beträchtlichen Maler voller Freiheit des Strichs und düsterer Wucht des Gegenständlichen wie der Gestaltung sehe. Dies bestätigte seine Ausstellung bei Caspari, die hervorragende Zeichnungen aufwies. (Seit Jahren erwähne ich diesen Mann, der nicht mit dem gleichnamigen Simplizissimuszeichner zu verwechseln ist.) Dankenswert war, daß uns das Städtische Museum ebenfalls über die Grenzen Münchens hinausführte, als es das Werk Frans Masereels zeigte, des in Paris lebenden Flamen, der zuerst durch seine links orientierten Graphik-

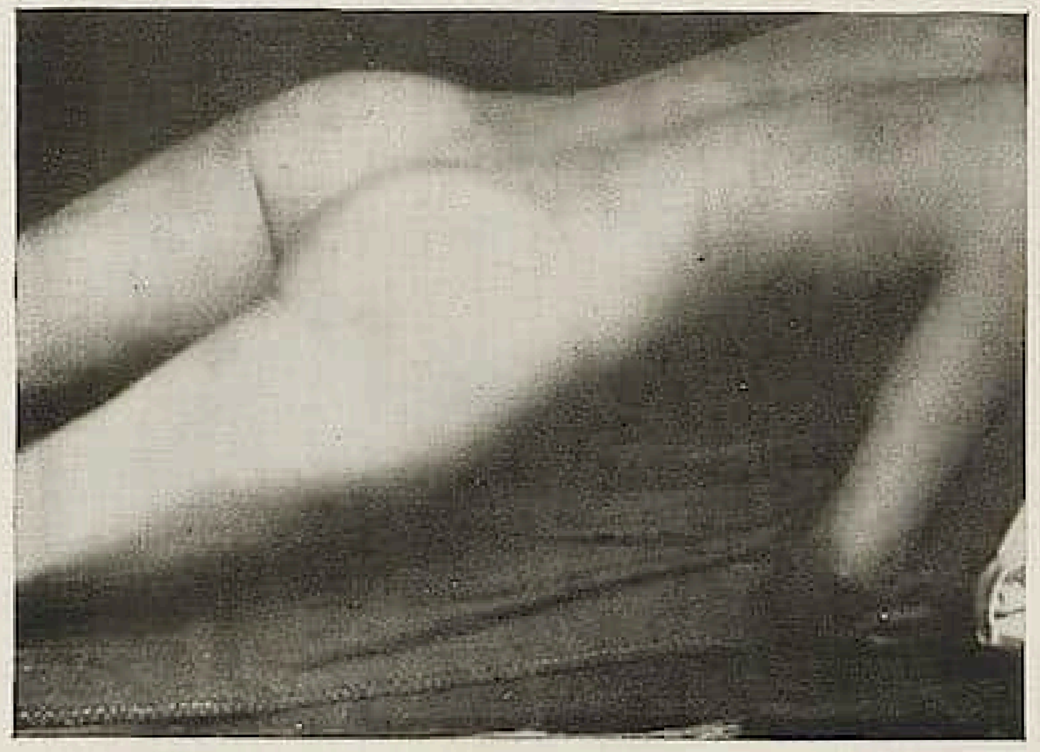
Max Beckmann Saxophonspieler. 1930
Sammlung Glaser, Berlin
Aus der Beckmann-Ausstellung im Graphischen Kabinett (Günther Franke), München

Wasow

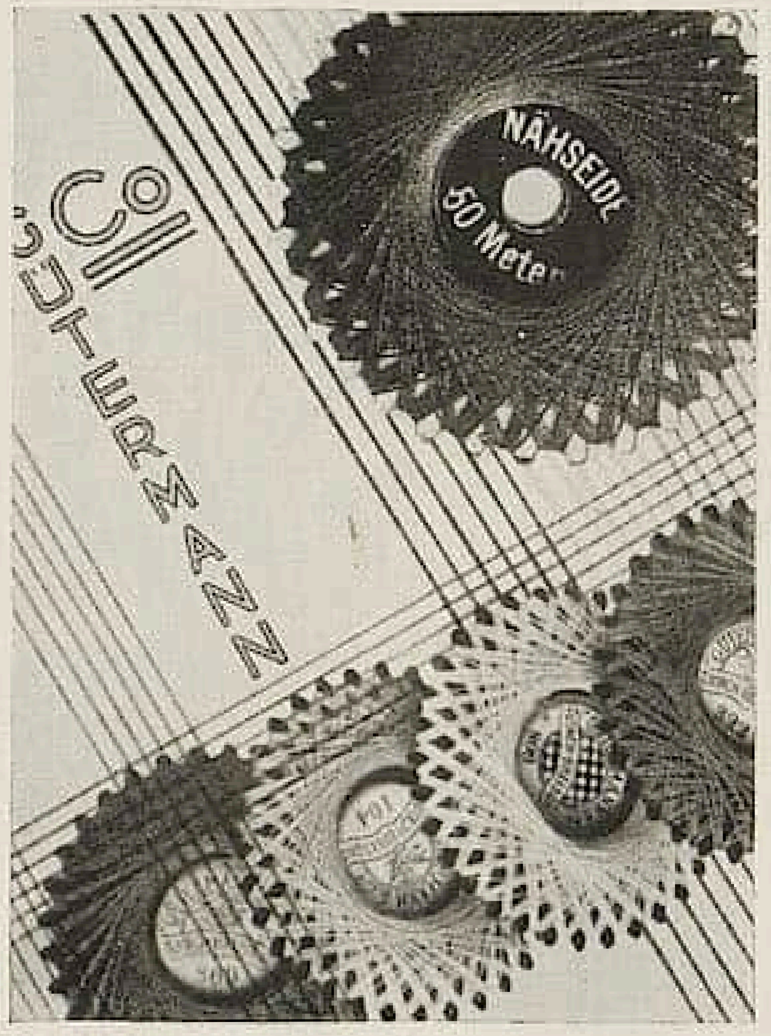
Flöter

Tschichold

Schleglmann



Roh



Reichmann

Renner

v. Königswald

Aus der Internationalen Foto-Ausstellung München 1930

zyklen bekannt wurde. Masereel überzeugt am meisten im Aquarell. In der eigentlichen Malerei, obgleich hier manchmal kraftvolle Würfe vorliegen, haftet oft noch etwas Monotones und manche Farbklänge scheinen mir bedenklich. In seiner reinen Graphik klingt manchmal noch ein Schema an, obgleich Masereel im ganzen immer volltönender und naturnaher wurde.
Die Juryfreien haben ihre Existenzberechtigung im Münchner Kunstleben erwiesen. Ihre neulich eröffnete eigene Schau, dazu ihr beträchtlicher Beitrag zum Glaspalast, der so ausgewählt war, daß er sich neben der Neuen Sezession durchaus halten konnte, ihre internationale Schau abstrakter Malerei, die gerade in München zu zeigen mutvoll war, schließlich die Ausstellung der Brüder von Kreibig sind gute Etappen auf dem Wege. Erwin von Kreibig zeigte sich als eine positive Kreuzung von Faschingsphantastik und wirklicher Dämonie. Gute Farbklänge und improvisatorischer Zugriff zeichnen seine Malereien aus. Diese erste Kollektivausstellung wird ihn zu einem der beachtetsten Maler Münchens machen. Daneben zeigte sein Bruder Erich von Kreibig Proben seiner Architekturplastik.
Enttäuschend muß ich die Arbeiten von Ruth Schaumann nennen, die als katholisierende Dichterin bisweilen innige Töne fand, als Zeichnerin und Bildhauerin aber über einen ästhetisierenden, empfindsamen Eklektizismus nicht hinausragt und einer gestrigen Manier ergeben ist. Wieviel beständiger ist da die Innigkeit, die die zeichnerischen Kleinmeister »um 1800« ausstrahlen, denen (unter diesem Titel) das Graphische Kabinett (Leitung Franke) eine schöne Ausstellung widmete. In mächtigem Kontrast zu dieser Kleinwelt befindet sich die Schau neuer Pariser Bilder von Beckmann, jetzt in gleicher Stelle sichtbar und von fortdauerndem, kraftvollem Zugriff dieses auch koloristisch nicht festgelegten Malers zeugend. Eine große Beckmann-Schau in Basel wird folgen. Das Graphische Kabinett aber wird danach Rouault zeigen, der in Deutschland noch niemals in Zusammenhange auftrat. Dieser Kunsthandlung Münchens fällt nach dem Tode Casparis und der wahrscheinlichen Auflösung seines Salons die kulturelle Hauptaufgabe der Aufzeigung wichtiger europäischer Werte zu. Möge man immer bedenken, was uns dabei im menschlichsten Sinne nottut.
Schließlich sei noch der großen internationalen Fotoausstellung gedacht (Ausstellungspark). Sie ist ein Hauptereignis des Münchner Sommers, zeigt mehr von neuem Sehen und von neuer Einstellung, als dies ganze Folgen von Kunstausstellungen tun. Der wertvolle Grundstock der einstigen Stuttgarter Schau »Film und Foto«, der mit zugrunde liegt, mußte leider sehr beschnitten werden. Dafür ist viel damals noch Unbekanntes hinzugekommen. Auch unsere geschichtliche Abteilung, die kurzen Querschnitt durch die Frühentwicklung legt, hat die Stuttgarter Ausmaße weit überschritten. Der Fotoapparat wird bald so allgemein verbreitetes Mittel zur Fixierung optischer Erlebnisse werden, daß er selbst in die Schulen gelangen wird. Unkundige werden wie Analphabeten wirken. Gerade deshalb ist eine Musterschau auf diesem Gebiet von unabsehbaren Folgen fürs optische Niveau aller Volksschichten sowie für die Selbsttätigkeitsbezirke aller »Laienkunst«. Je mehr nämlich Menschen von einer Sache selbsttätig ergriffen werden können, desto wichtiger ist diese Sache menschlich. Dies wird jeder Heutige zugestehen, soweit er die Schranken eines verengenden Individualismus der vorigen Generation überwunden hat. Von »Fotoinflation« zu sprechen, hieße jenes von vornherein Kollektive, das der neuen Fotobewegung anhaften soll und muß, nicht verstanden haben.

Glette Landschaft

Neue Sezession, München, Glaspalast

RUNDSCHAU

DIE AUSSTELLUNG VLÄMISCHER KUNST IN ANTWERPEN

Die in Antwerpen gelegentlich der Hundertjahrsfeier der belgischen Unabhängigkeit veranstaltete Ausstellung ist Anfang Juni eröffnet worden.

Nach dem ersten Eindruck ist sie von geringerer Bedeutung als die 1927 im Londoner Burlington House gezeigte Sammlung. Es gibt dafür folgenden Grund: Sämtliche Museen und Kirchen des Landes haben diesmal ihre Sammlungen und Gemälde nicht zur Verfügung stellen wollen; demzufolge ist die Antwerpener Ausstellung fast gänzlich ohne ihre Mitarbeit veranstaltet worden. Der Katalog umfaßt etwa 300 Gemälde, die über zwölf große Säle verteilt worden sind. Das Ganze ist mit einem Betrag von ca. 50 000 000 RM. versichert.

Zunächst fällt auf, daß besonders die Abteilung der Primitiven weit weniger vollständig ist als in London. Dies ist auch darauf zurückzuführen, daß die belgische Stadt Mons eine Schau der Werke der aus den wallonischen Provinzen stammenden Künstler veranstalten wollte. Aus diesem Grunde fehlen der Antwerpener Ausstellung eine ganze Reihe von Werken von Rogier van der Weyden, vom »Maître de Flémalle« und von Patinir.

Eines der seltenen Werke Jan van Eycks, die »Stigmatisation des H. Franziskus« stammt aus der Turiner Pinakothek. Die Werke Memlings sind besonders gut vertreten, nämlich durch das Borellier-Tryptichon (Straßburger Museum) und durch die wunderbare »Bathseba« vom Stuttgarter Museum. Jedoch ist vielleicht das übergroße, durch die Akademie der schönen Künste von Urbino geliehene »Corpus Domini« von Justus van Gent die eindrucksvollste Erscheinung dieser Ausstellung. Ferner verdienen die aus der Sammlung König Alfons XIII. geliehenen fünfzehn kleinen Tafeln von Juan de Flandes (Szenen aus dem Leben Christi) aufgeführt zu werden. Hugo van der Goes und Gerard David sind nicht günstig vertreten.

Von den Meistern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Jan Provost, Quentin Metsys, Gossart

Hugo van der Goes — Anbetung der Hirten
Ausstellung vlämischer Kunst in Antwerpen — Sammlung Earl Pembroke

Juan de Flandes — Christus und Magdalena
Ausstellung vlämischer Kunst in Antwerpen / Slg. König Alphons XIII. v. Spanien

van Mabuse, Josse van Cleve sieht man Werke allerersten Ranges; dagegen ist Hieronymus Bosch sehr vernachlässigt worden; ebenfalls nur einen äußerst beschränkten Raum hat man den Genremalern vom Ende des 16. Jahrhunderts, Pieter Aertsen und Joachim Beukelaers, vorbehalten.
An Werken des alten Brueghel sind »Dulle Griet« (Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen); »Das Gewitter« (Wiener Museum); »Der Hafen von Neapel« (Sammlung des Prinzen Doria, Rom); »Der Vogelräuber« (Wiener Museum) ausgestellt.
Die Werke des Rubens bilden einen ganz bedeutenden Beitrag. An erster Stelle stehen die Jugendgemälde, noch italienischen Einfluß verratende, aber schon mächtige Gemälde, wie »Die vier Philosophen« (Pitti-Galerie), »Romulus und Remus« (Museum des Kapitols), und das große Altargemälde »Apotheose der Mutter Gottes« (Augustinerkirche Antwerpen). Zwei Hauptwerke sind vom Louvre geliehen: die »Kermesse« und das Bildnis der Helene Fourment mit ihren zwei Söhnen, endlich das Bildnis des alten Rubens, vom Wiener Museum.
Jordaens ist mit dem enormen »Sankt Petrus Tribut« (Museum Kopenhagen) und dem »Satyr und Bauer« (Museum Cassel) glänzend vertreten. Bei den vielen Porträts von van Dyck, die meistens englischen Sammlungen angehören, verdient das Bildnis des Abtes Scaglia (Sammlung Lord Camrose) besondere Erwähnung.
Bei den kleinen Meistern der zweiten Jahrhunderthälfte gibt es hervorragende Teniers aus dem Wiener Museum, verschiedene Brouwer, Gonzales Coque und einen entzückenden Siberechts aus der Brüsseler Sammlung del Monte.

Eine ganze Reihe von Wandteppichen, Skulpturen, Manuskripten und Inkunabeln vervollständigen diese im ganzen schon sehr bedeutende Ausstellung. G. Marlier

AUSSTELLUNG DER SAMMLUNG HOFSTEDE DE GROOT IM HAAG

Bevor die Sammlung Hofstede de Groot über die verschiedenen holländischen Museen, die er bedacht hat, verstreut wird, hat man noch einmal Gelegenheit, den Teil seines Kunstbesitzes, der für das Museum in Groningen bestimmt ist, in einer Ausstellung im Städtischen Museum im Haag sich anzuschauen. Dieses Groninger Legat besteht aus 19 Gemälden und 118 Zeichnungen. Zu den künstlerisch bedeutsamsten Gemälden gehören zwei Bilder von Karel Fabritius (ein bärtiger Greisenkopf, in dem man den Dichter Roemer Visscher hat sehen wollen), ein weiblicher Studienkopf von sehr kleinen Abmessungen von Rembrandt (vielleicht die jugendliche Saskia aus dem Anfang der dreißiger Jahre), ein Knabenkopf von Michiel Sweerts und eine Flußlandschaft von van Goyen aus seiner reifen Zeit, 1646 datiert.

Die übrigen Gemälde sind im allgemeinen mehr kunsthistorisch interessant, indem es sich um einigermaßen abweichende Proben bekannter Meister oder um sehr seltene Meister handelt, wie den Doktor, der ein Uringlas betrachtet, von Heyman Dullaert, das einzige bekannte Werk dieses Rembrandt-Schülers, das in der Komposition eine große Ähnlichkeit mit Rembrandts Bild in Kopenhagen, »Der junge Daniel am Fenster«, zeigt, ein Interieur von J. Vrel und das Herrenquartett von dem sonst nur als Architekturmaler bekannten N. de Giselaar.

Unter den Zeichnungen befinden sich nicht weniger als 30 Blätter von Rembrandt — der größte Teil der Rembrandt-Zeichnungen, 65 Nummern, fällt dem Amsterdamer Kabinett zu — außerdem sehr schöne Arbeiten von A. Cuyp (Landschaft bei Kalkar am Niederrhein), von dem seltenen Beresteyn (2 Landschaften), von J. de Bisschop (ein für diesen effektvollen Tuschezeichner ungewöhnliches Genrebildchen, zwei Gemüse bereitende Frauen von 1668), von J. van Goyen, von Ph. de Koninck (reizvolle holländische Flachlandschaft), Jan Lievens, E. van de Velde (Landschaft mit Galgen 1627) und A. van de Velde (Hirten mit Vieh an der Tränke 1656). Ferner sind im Haager Stadtmuseum noch ausgestellt das Glanzstück der de Grootschen Sammlung, die bezeichnete Landschaft von Herkules Seghers, die dem Frans-Hals-Museum in Haarlem vermacht ist, und die berühmte Zeichnung von Rembrandt (?), die alte Kathedrale von St. Alban in London, das wichtigste Argument de Groots für Rembrandts englische Reise, die dem Teyler-Museum in Haarlem zufällt. M. D. H.

DIE AUSSTELLUNG DES ÖSTERREICHISCHEN WERKBUNDES IM WIENER KUNSTGEWERBEMUSEUM

Aus Anlaß der Tagung des Deutschen Werkbundes hat der Österreichische Werkbund eine Schau gerüstet, die, außer den erlesensten Arbeiten des österreichischen Kunstgewerbes, Musterbeispiele von Wirtschafts- und Gesellschaftsräumen zeigen sollte.

Die Leitung lag in den Händen Josef Hoffmanns, der selber einige Räume ausgestaltet hat, so auch den aparten, mit gefältelter Gaze bespannten Modewarenraum. Einfallslos und dürftig wirkt der Hauptraum eines Kaffeehauses in nüchternem Grau, mit dem Nischenkranz lebensgroßer weiblicher Halbfiguren, die einen überzeugenden Beweis der Unfähigkeit ihrer Urheber, in großem Format zu schaffen, erbringen. Es gibt auch sonst manche wenig erquicklichen Räume, wie die Espresso-Stube (K. Hofmann und F. Augenfeld) oder die allzu düstere Bar von Strnad. Wo sich der Architekt begnügte, sich dem rein Zwecklichen unterzuordnen, wurden vornehm und ästhetisch wirkende Lösungen erzielt. Dies gilt ebenso von dem Ausstellungsraum der Glasfirma Lobmeyr, den gleichfalls Strnad eingerichtet hat, wie von den zahlreichen Anlagen von Oswald Haerdtl, von dem Vorraum der Ausstellung, dem Warenraum der österreichischen Tabakregie und der Verkaufshalle im Museumsgarten; von dem Verkehrspavillon und dem Laden für Musikinstrumente von E. Lichtblau. Von raffiniertestem Geschmack zeugt der lichtdurchflutete Schönheitssalon von Wimmer.

Sehr reizvoll zum Teil die kunstgewerblichen Arbeiten. Manche Firmen, so die Porzellanfabrik im Augarten, die Glasfirma Lobmeyr haben sich die Mitarbeit bekannter künstlerischer Kräfte, wie J. Hoffmann, Strnad, Gütersloh, die Wieseltier und Zülow zu sichern gewußt. Obsieger hat sich in seinen Arbeiten, die reine Schönheit in der Form erstreben, dem Geist der ostasiatischen Keramik zu nähern verstanden. Ungünstig schneidet die Wiener Werkstätte ab, deren Auswahl an Ausstellungsobjekten bis auf die Damentoiletten, einige Ledertaschen und schöngeformte Silberschalen von Hoffmann eine denkbar unglückliche ist. Gerade das Verspielte, das die Arbeiten der Wiener Werkstätte charakterisiert, ist aber auch bestimmend für das Gepräge der Ausstellung. P.-N.

PARISER AUSSTELLUNGEN

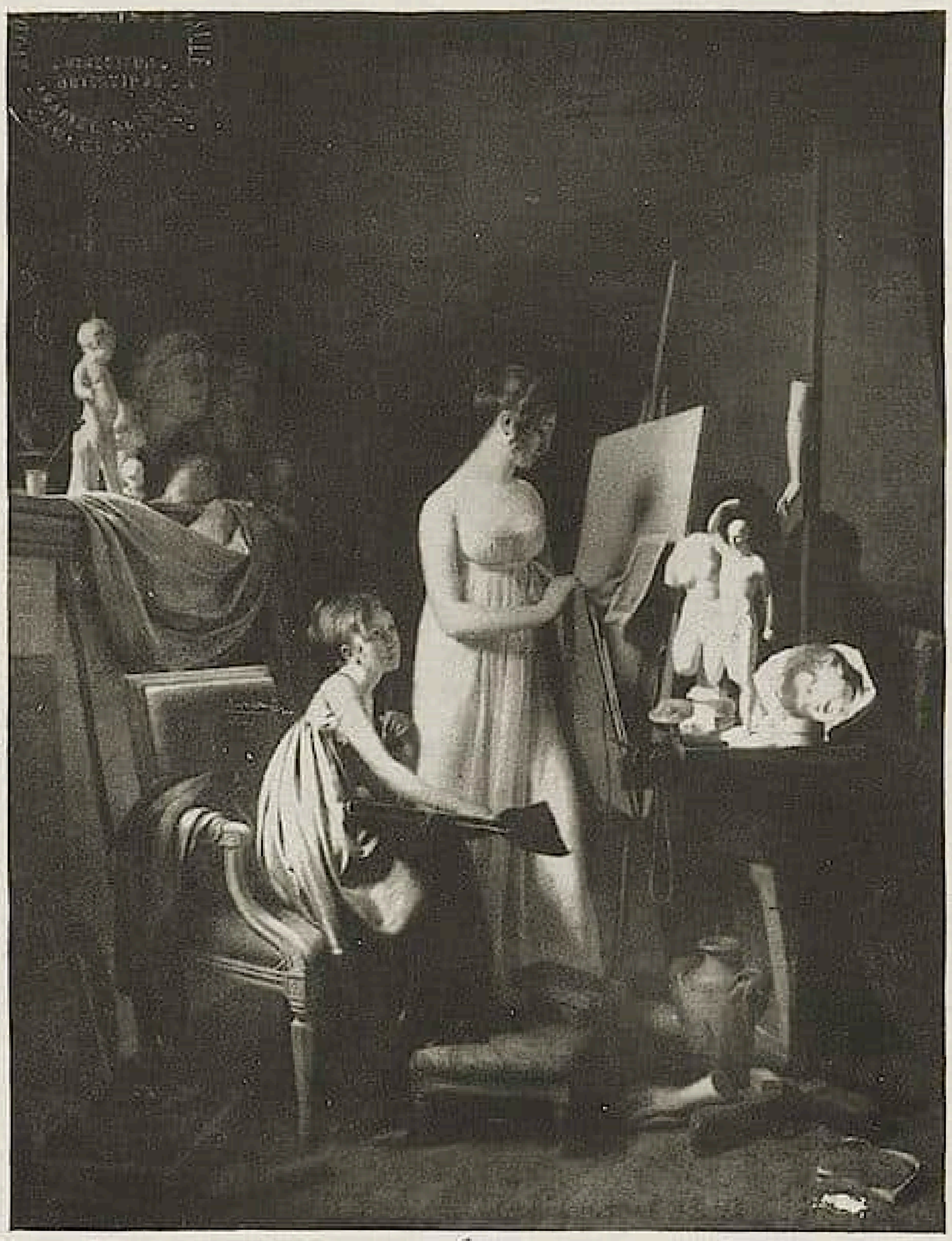
Delacroix im Louvre / Corot bei Rosenberg / Boilly bei Seligmann

Die große Delacroix-Ausstellung wurde im Louvre eröffnet. An Vollständigkeit übertrifft die Ausstellung bei weitem alle Hoffnungen. Tatsächlich ist fast alles Bedeutende da und was fehlt (z. B. die Bilder der National Gallery, der Wallace Collection und der Sammlung in Chantilly), war wirk-

Jan Siberechts — Sammlung S. del Monte, Brüssel — Hirtin
Ausstellung vlämischer Kunst in Antwerpen

lich unmöglich auszuleihen. Mehr als 20 Werke sind von Amerika gekommen, eine sehr große Zahl auch von Deutschland; die Museen der französischen Provinzstädte, die französischen Sammler haben einen großzügigen Anteil an der Ausstellung genommen. 250 Ölbilder, 660 Pastelle, Aquarelle, Steindrucke und Zeichnungen geben von dem Meister, unserm größten und vielleicht einzigen Lyriker, die vollkommenste Vorstellung. Ob die Aufstellung geglückt ist, wage ich nicht zu bejahen. Es fehlt ihr an Phantasie. In der riesigen »Salle des États« hängen die großen Bilder der Reihe nach nebeneinander, ohne daß vor jedem die nötige Sammlung möglich ist, und in den vier kleineren anstoßenden Sälen sind die Werke auch zu dicht gedrängt. Der Eindruck ist großartig, aber ermüdend: Für Kenner mehr als für die Laien ist die Delacroix-Ausstellung bestimmt. Man hätte versuchen können, sie breiter zu gestalten und besonders die großen Bilder voneinander und von den kleinen, die sie erdrücken, zu trennen. Eine sehr traurige Beobachtung ist diese: materiell hat Delacroixs Werk furchtbar gelitten. Einige Bilder (wie Trajans Gerechtigkeit, Museum in Rouen) sind trotz aller Sorgfalt teilweise ruiniert, eine beträchtliche Anzahl anderer ist nachgedunkelt. Das Übel scheint leider unheilbar: In technischer Hinsicht malte Delacroix, besonders im hohen Alter, schlecht: er machte Versuche mit allerlei neuen und nicht bewährten Farben, und das ist seinem Werke verhängnisvoll geworden.

Vor zwei Jahren hatten wir im »Cicerone« (1928, 1. Septemberheft) von der Ausstellung berichtet, die Rosenberg dem »italienischen« Corot gewidmet hatte. Diesmal hat er den »französischen« Corot unter dem gleichen Gesichtspunkt gezeigt, indem er den Corot »für die Reichen«, wie Meier-Graefe sich ausdrückt, ausgeschlossen und nur den großen Corot angenommen hat. Die Ausstellung bestätigt vollkommen Meier-Graefes Standpunkt, daß nicht, wie man es öfters annahm, die beiden Corot nacheinander gekommen sind, sondern daß sie gleichzeitig während der ganzen Laufbahn des Malers



L. Boilly Die Tochter des Bildhauers Houdon
Sammlung Baron Henri de Rothschild
Aus der Ausstellung der Galerie Jacques Seligmann, Paris

zusammen gelebt haben. Denn aus allen Zeiten stammen die entzückenden Werke, in denen der Künstler fortwährend verkündet: Honfleur (1830) gleicht la Rochelle (1851) und la Rochelle gleicht Dünkirchen (1873). Einige sehr schöne Frauenfiguren mischten sich unter diese Landschaften. Bei Jacques Seligmann im Hôtel Sagan haben die Freunde des Museums Carnavalet eine Ausstellung des Kleinmeisters Louis Boilly veranstaltet (1761 bis 1845). Schon lange sind die Bilder dieses geschickten Anekdotenerzählers, der eine seltene Mischung der strengen Malweise der David-Schule und des leichten Geistes des Dix-huitième zeigt, von den Sammlern gesucht: Der Louvre und Carnavalet besitzen eine gute Anzahl davon. Mit Hilfe einiger französischer und ausländischer Kunstliebhaber — der Baron Henri de Rothschild schickte nicht weniger als 15 Werke — gelang es, diese begrenzte, aber angenehme Kunst besser kennenzulernen. P. C.

LONDONER AUSSTELLUNGEN

Der Burlington Fine Arts Club veranstaltet in seinen Räumen eine Ausstellung der »Art in the Dark Ages in Europe«. Diese dunkle Zeit europäischer Kunstgeschichte, in der Ausstellung unter Ausschließung byzantinischer Kunst auf die Jahre 400 bis 1000 n. Chr. beschränkt, umschließt die Völkerwanderung, die Wickinger-Zeit, die merovingische und karolingische Epoche. Für England begreift sie die heidnische und christliche Zeit des anglosächsischen Staates und die Anfangsjahre der Wickinger-Periode ein, für Irland die keltische Zeit. Die vielen Ausstellungsgegenstände, die schon als einsame Reste alter Kultur, nicht nur als Zeugen eines bestimmten künstlerischen Niveaus interessant sind, offenbaren die Urquellen europäischer Kunstgesinnung und ihre Speisung durch reichen Zufluß an Formideen aus dem Osten. Elemente skytischer Kunst kamen durch die Vermittlung der griechischen Kolonisten am Schwarzen Meer nach dem Westen, altsibirische Motive wurden von den germanischen Stämmen übernommen, die Muster des germanischen Keilschnitts drangen westlich an den mittleren Rhein und in das nordöstliche Gallien. Metallarbeiten und Schmuckwaren, die cloisonné- und en cabochon-Technik weisen auf östliche Ursprünge. Eine Fülle gestanzter Eisenplatten, eingelegter Schwerter, buntperliger Ketten, plastischer Tierfiguren und Schreine illustrieren jene dunkle Zeit, zeigen die Wirkung der geographischen Völkerverschiebungen auf die Kultur der Länder. So ist Irland ein interessantes Beispiel, das vom romanischen Einstrom nicht berührt wurde und bis zur Besetzung durch die Norweger eine blühende Kunst entwickelte, die vom Einstrom des Keltentums aus Mitteleuropa im 5. Jahrhundert in ihrem Charakter bestimmt wurde. Andrerseits gibt es Bronzeschüsseln, im südlichen England gefunden, die koptischen Ursprungs sind und aus Ägypten stammen. Und so ist für den Laien, und dies sind fast alle, die diesen Dingen gegenüberstehen — vor allem jener Wechselstrom der Kunstgesinnung von Ost und West, jene mächtige künstlerische Fernwirkung starker Völkerstämme überraschend.

Wir erwähnen im folgenden aus der Fülle einige besonders schöne Ausstellungsobjekte: Eine kleine Bronzegruppe von St. Peter und Paul (Bes. Mr. G. Eumorfopulos), die von 380 n. Chr. stammt und erst vor acht Jahren in Rom gefunden wurde, bringt die Monumentalität großer Kunstwerke in kleinsten Ausmaßen. Zwei goldgetriebene Hirsche, skytisch, 5. Jahrhundert, aus Gräbern in Tapioszentmarton und Zöldhalompuszta stammend (Ungarisches National-Museum, Budapest), wirken absolut modern in ihrer Formensprache und plastisch sicheren Behandlung. Prachtvoll sind zwei teutonische Armbänder mit Tierstudien (Ungari-

E. Delacroix — Trajans Gerechtigkeit
Aus der Ausstellung im Louvre — Museum in Rouen

sches National-Museum, Budapest). Die Ausstellung birgt auch die kostbaren Überreste eines lombardischen Grabes, Arbeiten in Gold von großer Stilsicherheit (Messrs. Durlacher & Co.). Von ca. 1000 bis 1025 stammt der irische »Cumdach«, ein Buchschrein in Bronze, Silber und Gold. Gute skandinavische, gotische, fränkische und teutonische Funde hat das Staatliche Museum für Völkerkunde in Berlin geliehen. Der glänzend verfaßte Katalog von Reginald E. Smith vermittelt eine erstaunliche Fülle von Wissenswertem in konzentriertester Form.

*

An interessanten Ausstellungen war London selten so reich wie in den letzten Wochen. Die Leicester-Galleries zeigten 31 Bilder van Goghs, hervorragend gewählt und wenig bekannt. Ein anderer Raum barg Lithographien moderner Franzosen, die mit ihren besten Zeichnungen bei Tooth in der Bondstreet vertreten waren. Dort sah man erlesene Degas-Blätter, berühmte Toulouse-Lautrecs, z. B. das Rekordpreisblatt des »Palais de Glace« von der Versteigerung Nathansohn in Paris und ein Porträt Oskar Wildes, ferner Maillol, Matisse, van Gogh, Cézanne und Renoir. A. Despiaus Zeichnungen hielten sich hervorragend unter diesen Werken. Am großartigsten die Ausstellung von Renoir und den Nachimpressionisten bei Reid und Lefevre mit bedeutenden Bildern von Renoir, Toulouse-Lautrec, Seurat, Gauguin, Cézanne

und van Gogh. Bezaubernd das »L'enfant à l'arrosoir« Renoirs, in Vargement entstanden, und »La Source« von 1877. Die Georges Gallery widmete ihre Räume dem Franzosen George Rouault, dessen tiefe und problematische Bildgedanken viel mehr Beachtung verdienten.

Eine Ausstellung alter Bilder von höchstem Qualitätsniveau ist die Ausstellung der Magnasco-Society von Landschaften verschiedener Epochen im Hause von Spink. Ganz wenige aber hohe Namen, mit untadeligen erstklassigen Werken vertreten, stehen als Zeugen für die verschiedenen Auffassungen der Landschaftsmalerei in Europa von 1500 bis 1900. Man beginnt mit Joachim Patinirs »Madonna in der Landschaft« (Besitzer: Vitale Bloch, Berlin) und mit Lukas Cranachs Hirschjagd von 1545 (Viscount Powerscourt) und endet bei der römischen Campagna Corots (Lord Berners). Der Weg führt über zwei grandiose, Greco vorausahnende Bilder Jacopo Tintorettos (Hon. Geoffrey Howard), über die prachtvollen Rubens-Landschaften von Windsor Castle und von Lord Melchett, über Poussin, Claude Lorrain, Jacob Ruysdael, Canaletto und Richard Wilson. Kein Bild darunter, das nicht in seiner Art ein Meisterwerk vorstellt und diesen Weg zu einem selten genußreichen macht. heinz rosenbaum

AUSSTELLUNG IN KÖLN

Die Galerie Dr. Becker-Newmann, deren enge Fühlung mit junger Kunst sich auch auf unarrivierte Talente erstreckt, bringt diesmal Holzschnitte von Gert Arntz. Arntz beobachtet die Struktur der Gesellschaft im Ablauf des Alltäglichen, Allzualltäglichen und gibt von den ihm gewordenen Einsichten ernsthaften Bericht. Als wesentlichen Zuwachs des Ausstellungsmaterials begrüßt man noch Aufnahmen altmexikanischer Kultdenkmale der Maya- und Toltekenkultur von Willi Pferdekamp und Erica Staegemeier, Früchte der Expedition Pferdekamp 1929/30.

Auch die Galerie Abels erweist sich ausdauernd regsam. Gemäß ihrer konservativen Haltung zeigt sie diesmal außer guten und z. T. ganz außerordentlich guten Stücken der Landschaftsmalerei und Menschendarstellung des 19. Jahrhunderts Blätter von Oppenheimer, von Derain und der Laurencin.

Im Kunsthaus Malmedé & Geißendörfer stehen unter den jüngst hereingekommenen Objekten obenan drei Werke des 14. Jahrhunderts: ein Drachentöter Georg vom Oberrhein, eine rheinische Vespergruppe und eine dem Florentiner Bernardo Daddi zugeschriebene Kreuzigung: ferner wird eine italenische Terrakottamadonna und eine große Holzskulptur des »Meisters der schönen Madonnen« gezeigt.

Die große Masereel-Ausstellung im Kölnischen Kunstverein läßt den Holzschnittmeister im Hintergrund, um dem nun Vierzigjährigen als Maler eine um so eindringlichere Ovation zu bereiten. J.

LEIH-AUSSTELLUNG IN DER BREMER KUNSTHALLE

Für die Sommermonate ist in der Bremer Kunsthalle, in Räumen der alten Galerie, ein halbes Hundert von niederländischen Bildern des 17. Jahrhunderts als Leihgabe eines bremischen Sammlers ausgestellt, die den Bestand alter Meister der Bremer Kunsthalle vortrefflich ergänzt. Die Kollektion, im Laufe des letzten Jahrzehnts entstanden, überrascht nicht nur durch die hohe Zahl großer Namen, sondern durch die ungewöhnliche Bedeutung der einzelnen Werke. Sie sind mit großer Kennerschaft, mit ebensoviel Leidenschaft wie Vorsicht und mit sicherem Geschmack zusammengebracht, so daß diese Sammlung als ein geschlossener Organismus von ausgesprochener Physiognomie jedem Museum zur Zierde gereichen würde. Unter den vier Rubens-Arbeiten wird man neben der kleinen aus England stammenden, signierten und datierten Fassung des Münchener Meleagerbildes, der Decius Mus-Skizze der ehemaligen Sammlung Kaulbach den ersten Preis geben. Bei Rembrandt verdient die ganz frühe »Susanna mit den beiden Alten« aus der »grünen« Jugendzeit den Vorzug vor einem späten kleinen Greisenkopf. Jan Steen zeigt in vier, vielleicht fünf, Bildern die verschiedenen Äußerungsformen seines Temperaments, auch in Einzelfiguren; die früher in Schweden befindliche kleinere Fassung des berühmten Braunschweiger »Ehekontraktes« ist ein Meisterwerk. Von Adriaen Brouwer ist außer zwei Bauernbildern und den sehr geistreichen »Göttern Griechenlands« eine geheimnisvolle Landschaft da, von Wouwerman neben einem schönen üblichen Schimmelbild eine sehr großartige Landschaft. Jan van de Capelles großes Seestück hängt als Gegenstück zu dem bekannten mächtigen Scheveninger-Strand der beiden van de Velde. Eine gespenstische Landschaft von Philips de Koninck erscheint, kleiner im Format als die berühmten Flachlandschaften, um so intensiver und Berkheydes Ansicht von Haarlem, kristallklar wie ein Vermeer und deutlich wie ein Belotto gehört unbedingt zu den besten Werken des Meisters. Auch Aert van der Neer macht ungewöhnliche Figur, nicht nur mit einem sehr guten bunten Golfspiel im Winter sondern besonders mit einer dramatischen Gewitterlandschaft. Jacob van Ruisdael und Salomon van Ruisdael sind gut, Jan van Goyen hervorragend gut vertreten.

Unter den Genremalern ragt außer Steen und Brouwer Terborch mit einem eleganten rauchenden Offizier in Weiß, Gelb und Grau hervor, Adriaen Ostade mit einem tonigen Frühbild und einem vollgültigen Werk der reifen Zeit, Isaak Ostade mit einem typischen Ge-

Lazaro Bastiani — Kunstsalon Michels, München — Triptychon

mälde. Auf dem Gebiete des Stillebens, wo ein signierter Heem wohl mit Recht Mignon genannt wird, dominiert ein bedeutender Geflügelhof von Hondecoeter. Ein Korb mit bunten Vogelbälgen von Fijt ist in seiner Art ebenso ungewöhnlich wie ein kleines Stilleben von Kalf in einer ostadehaften Landschaft. Wäre es nicht signiert, würde man nicht auf den Meister raten. Ein kleines religiöses Bild würde man Aert de Gelder zuschreiben, wenn es nicht Mieris signiert wäre. Den Profilkopf einer alten Frau von Nicolas Maes, der vor zwei Jahren im Berliner Kunsthandel war, konnte sich dieser Sammler bei seiner Neigung zu ungewöhnlichen Qualitäten nicht entgehen lassen; er ist mindestens so schön wie der späte kleine Rembrandt. Besonders überraschend sind zwei Bilder von Herkules Seghers, eine Flußlandschaft zwischen Felsenbergen in Gelbgrün, ähnlich der in Rotterdam, und ein Totenkopf auf zwei Folianten, ein sehr bedeutendes und ganz eigenartiges, im gemalten Oeuvre des Meisters alleinstehendes, durch den Vergleich mit den Radierungen aber überzeugendes Stück; als Seghers kürzlich in Oud-Holland publiziert. Die Bilder sind sämtlich gut erhalten und alle sehr gut gehalten. Willkürliche Zuschreibungen hat der Sammler vermieden, Ungewöhnliches ist fast immer durch die alte Signatur beglaubigt. Angesichts des Verfalls vieler berühmter deutscher Sammlungen ist es erfreulich, daß doch immerhin auch nach dem Kriege etwas derart Bedeutendes von kundiger Hand und geschärften Augen in Deutschland zusammengebracht werden kann und daß künstlerisch wie kunstgeschichtlich wichtige Sammlungen nicht nur der Vergangenheit angehören.

E. Waldmann

ELBERFELD

Kürzlich wurde im Lohmann-Haus zum ersten Male in Deutschland eine Ausstellung von Werken Hans Böhlers veranstaltet, über den kürzlich Arthur Roessler in Wien eine reich illustrierte biographische Studie veröffentlicht hat. Böhler ist kein Tendenzmaler, er ist Maler im besten künstlerischen Sinn, von starker Tektonik und einer Farbwirkung, die niemals hart und schreiend wird, sondern eine Neigung zu zarter Verhangenheit hat.

K.

PERSONALIA

HEINRICH GLÜCK †

Am 24. Juni ist Heinrich Glück 42 jährig an den Folgen einer Operation in Wien gestorben. Er war Professor der Kunstgeschichte an der Wiener Universität, einer der hoffnungsvollsten Schüler Strzygowskis und Spezialist auf dem Gebiete der alt-orientalischen und islamischen Kunst. Sein unerwarteter Tod bedeutet einen schweren Verlust für die deutsche Forschung. Unter den wichtigsten Arbeiten, die der Verstorbene hinterlassen hat, seien genannt: ein grundlegendes Werk über den syrischen Kirchenbau, Arbeiten über seldschuckische Drachenreliefs und das Hebdomon in Konstantinopel, sowie ein wichtiges synthetisches Buch über die christliche Kunst des Ostens. Unter den letzten Arbeiten befinden sich Publikationen über die Bäder von Konstantinopel und den Hamza-Roman, die zu den schönsten Früchten seiner Studien gehören. Glück war übrigens mehrere Jahre hindurch ständiger Berichterstatter des »Cicerone« aus Wien und Mitbegründer des »Jahrbuchs der asiatischen Kunst«. P.-N.

Elfried Bock, einer der besten Kenner der Handzeichnung und Graphik, ist zum Direktor des Kupferstichkabinetts der Berliner Museen als Nachfolger Max J. Friedländers ernannt worden. Nach seiner Promotion mit einer Abhandlung über die Rahmen der italienischen Renaissance, hat Bock sich ausschließlich dem Studium der alten Graphik zugewandt. Seit 1903 am Kupferstichkabinett tätig, hat er die deutschen Zeichnungen des Kabinetts katalogisiert und bei der jüngst vollendeten Katalogisierung der niederländischen Handzeichnungen entscheidend mitgewirkt. Er veröffentlichte ferner einen Katalog der Erlanger Zeichnungen, ein Verzeichnis der Holzschnitte des Meisters DS, ein grundlegendes Werk über das graphische Werk Adolf Menzels und eine volkstümliche Geschichte der deutschen Graphik. Die Erlanger Universität hat Bock kürzlich zum Ehrenbürger ernannt. S.

Am 10. Juli vollendete Oskar Fischel, der seit langen Jahren an der Berliner Universität wirkt, sein sechzigstes Lebensjahr. Hervorgegangen aus der Schule Dehios, widmete er sich bereits in seiner Dissertation der Erforschung der Zeichnungen Raphaels. Die Herausgabe des monumentalen kritischen Kataloges seiner Zeichnungen, die jetzt zu zwei Dritteln abgeschlossen vorliegt, ist ihm zur Lebensaufgabe geworden, ohne daß seine vielseitigen Interessen eine Einbuße erfahren hätten. Wohl am wichtigsten ist sein Verdienst, die Theater- und Kostümkunde kunstgeschichtlicher Betrachtung erschlossen zu haben. Nur ein geringer Teil seiner Studien ist in den beiden Werken über das moderne Bühnenbild und die Chronisten der Mode niedergelegt worden, das meiste hat Fischel in Kollegs ausgebreitet. Hoffentlich läßt eine zusammenfassende Arbeit nicht mehr lange auf sich warten. In der langen Reihe seiner Arbeiten stehen sein Buch über Dante und die Künstler, der grundlegende Aufsatz im Preuß. Jahrbuch über die Zeichnungen der Umbrer, der Klassiker der Kunstband »Tizian« voran. Als Kenner genießt Fischel internationalen hohen Ruf.

Der Maler Paul Klee, der bisher am Dessauer Bauhaus wirkte, ist als ordentlicher Professor für Malerei an die Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf berufen worden. Er wird am 1. April 1931 sein Amt antreten.

NOFRETETE

Das Für und Wider des Austausches der Nofretete ist in der Öffentlichkeit genugsam erörtert worden. Wir wollen nicht entscheiden, ob die Abgabe dieses Stückes ein unersetzlicher Verlust, die Erwerbung des Ranofer ein unerhörter Gewinn gewesen wäre. Merkwürdig sind nur einige Unklarheiten bei der Behandlung dieser Angelegenheit. Verwunderlich bleibt, daß von gewisser Seite der Austausch weiter propagiert wird, trotzdem die Verhandlungen bezüglich des Tausches gescheitert, das ägyptische Angebot also abgelehnt ist. Merkwürdig aber auch, daß als führender Grund für den Tausch die Erlangung einer neuen deutschen Grabungserlaubnis in Ägypten angeführt wurde, die nun nach dem Scheitern der Verhandlungen sehr in Frage gestellt sein müßte. Überraschenderweise hat Professor Georg Steindorff in Leipzig erst vor wenigen Tagen eine Grabungskonzession erhalten. Wie ist dieser Widerspruch zu erklären? Wie ist die Nofretete-Komödie überhaupt ohne Schädigung des deutschen Ansehens zu lösen? S.

LONDONER PREISE

Wenn auch die Stagnierung der Geschäfte am Kunstmarkt die Kauffreudigkeit während der Londoner Saison wesentlich beeinträchtigte, so zeigen doch die kürzlich bei Christie's bezahlten Preise, daß die guten Qualitäten eine stets gleich hohe Bewertung finden. Die englischen Porträtbilder wurden im Durchschnitt stets gut bezahlt. Den Rekord der Saison schuf hier Duveen, indem er für ein Kinderbildnis Hoppners £ 14 700 gab. Das schönste französische Bild, das auf den Auktionsmarkt kam, war ein ländliches Fest Paters (im Katalog unter »Lancret«), das Frank Sabin für £ 3045 erwarb. Einen gewissen Preismaßstab für kleinere Guardi-Bilder mag die Erwerbung Durlachers geben, der für einen 12×20 inches großen Markusplatz mit hübscher Staffage £ 1470 bezahlte. Ein seltenes Ereignis ist die Versteigerung eines Bildes von Herkules Seghers. Eine schöne, in grünem Ton gehaltene Flußlandschaft mit Fährboot wurde von Colnaghi mit £ 2520 ersteigert. An interessanten Preisen für niederländische Bilder notieren wir £ 1890 für ein bedeutendes Interieur von Nicolas Maes (Duits), £ 787 für ein prachtvolles Kirchenbild Emanuel de Wittes (Goudstikker) und als Ausnahmegebot £ 945 für ein Gärtnerbild von Teniers (Geoffrey). heinz rosenbaum

Abb. 1. Hans Burgkmair d. Ä. Grablegung Christi

DIE ALTDEUTSCHEN BILDER DER SAMMLUNG SCHLOSS ROHONCZ

VON WALTER HUGELSHOFER

Von den 361 Gemälden der älteren Abteilung in der groß angelegten Sammlung Schloß Rohoncz, die diesen erfreulichen Münchner Kunstsommer über in den Räumen der Neuen Pinakothek öffentlich zugänglich ist, machen die altdeutschen mit ihren 50 Nummern nur einen kleinen Teil aus. Das Schwergewicht des Ganzen liegt zuerst bei den Holländern des 17. Jahrhunderts, die eine fast lückenlose kunsthistorische Übersicht gestatten. Gut ausgebaut sind auch die Venezianer des 16. Jahrhunderts und die Franzosen des Dixhuitième. Den stärksten und geschlossensten, beglückendsten Eindruck aber machen zweifellos die beiden kleinen Kabinette mit den alten Niederländern. Da ist, vor allem im ersten Raum mit den Meistern des 15. Jahrhunderts, ein Niveau erreicht, das jedem großen Museum mit Ehren anstehen würde. Kaum einer der Meister fehlt. Und nur wenige der Werke möchte man sich durch noch qualitätvollere ersetzt wünschen. Mehrere Tafeln dieser Abteilung gehören zum besten, was aus jener Zeit uns überhaupt erhalten blieb.

Diese hohe Linie erreichen die deutschen Werke nicht immer. Dennoch verdienen sie besondere Beachtung. Die altdeutsche Abteilung wirkt als Ganzes nicht so dicht und abgerundet wie die niederländische. Aber es ist dem Sammler doch geglückt, eine erfreuliche Zahl vortrefflicher Einzelwerke zu vereinigen. Einiges davon darf zum besten deutschen Kunstgut der Epoche gezählt werden. Man ist erfreut, hier einige kostbare Dokumente unserer alten Malerei, die man der Heimat oft schon verloren glaubte, der Öffentlichkeit gerettet zu wissen. Es wäre sehr erfreulich, wenn gerade diese Abteilung noch eine möglichst starke und allseitige Abrundung finden könnte. Hier ist eine schöne Gelegenheit, die Rangstellung der deutschen Malerei im Vergleich mit den anderen großen Schulen nachdrücklich zu erweisen. Es ist dabei weniger an die großen Namen Dürer, Grünewald, Holbein zu denken, die in entsprechenden Leistungen ja

kaum mehr zu erwerben sind, als insbesondere an die zahlreichen weniger gekannten, doch deshalb oft nicht weniger schätzenswerten und reizvollen Meister, von denen die Sammlung bereits mehrere so schöne Proben enthält. Um Namen zu nennen: Pacher und sein Kreis, der Hausbuchmeister, Zeitblom, Holbein d. Ä., der Meister von Meßkirch, Wolf Huber. Die deutsche Kunst hat sich weniger im Lichte der Geschichte abgespielt als etwa die italienische. Die mehr oder weniger zufällig erhaltenen Namen sind durchaus nicht immer mit den besten Werken verknüpft. Die Urheber so manchen vortrefflichen Stückes werden uns vielleicht nie mit Namen bekannt werden.
Die erstaunliche Vielfalt der Erscheinungen und der Reichtum künstlerischer Temperamente machen einen Hauptreiz der deutschen Malerei aus. Soll ihr Bild vollständig sein, so kann keineswegs auf eine stattliche Vertretung der anonymen Meister verzichtet werden. Es gibt eine stolze, noch immer sich mehrende Fülle noch nicht benannter oder nur mit Notnamen zu benennender Meisterwerke der deutschen Malerei von den intimen Täfelchen der Wiener Gruppe des frühen bis zur Kölner Schule des späten 15. Jahrhunderts. Hier können noch immer mit sorgsam wählender Hand Kostbarkeiten geborgen werden. Die deutsche Kunst der Spätgotik von ihren Anfängen im 14. bis zu ihrem Ausklingen gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts wird als eine zu allererst, ja fast ausschließlich kirchliche Kunst (im Gegensatz etwa zur bürgerlichen Malerei Hollands im 17. Jahrhundert) nur sehr einseitig, wenn nicht irreführend repräsentiert durch eine an sich noch so vortreffliche Auswahl von Bildnissen und genrehaften Gemälden. Wenn religiöse Kompositionen in größerer Zahl, ja sogar das eine oder andere Altarwerk mit Schnitzfiguren im Schrein hinzutreten könnten, würde damit der Akzent glücklich verschoben. Man kann sich die heutige altdeutsche Abteilung der Sammlung Schloß Rohoncz sehr wohl als den ausbaufähigen, stattlichen Kern einer eindrucksvollen Dokumentierung deutscher Malerei in ihrer Blütezeit denken.
Wenn wir auf einige der Werke etwas näher eingehen, so folgen wir dem von Dr. Rudolf Heinemann gewissenhaft abwägend und umsichtig redigierten, mit vielen Tafeln geschmückten Katalog, der zu einem erfreulich billigen Preis abgegeben wird.
Die vielfältig erfreuende, liebenswerte Begabung des Albrecht Altdorfer kommt am stärksten und eindrucksvollsten zum Ausdruck. Nicht weniger als vier Werke, das meiste und beste, was von diesem im Handel äußerst seltenen Meister in den letzten Jahren auf den Markt kam, dokumentieren die Spannweite seiner gewinnenden und poesievollen Kunst. Die beiden Altarflügel mit Szenen aus dem Marienleben (Abb. 2), zu denen sich auch die zugehörigen Außenseiten erhalten haben sollen, sind am besten als Frühwerke des Meisters zu verstehen, als Arbeiten eines genialen Draufgängers. Es gelingt ihm in glücklichem Wurfe Vieles, an das er sich später nur mehr zögernd und überlegter gewagt hätte. Man muß wohl an die ersten Arbeitsjahre denken, die Zeit zwischen 1505 und 1510. Was einem aufs erste als ungewohnt für Altdorfer erscheinen mag, wird durch die Bestimmung der Bilder als Altarflügel genügend erklärt. Es sind eben nicht wie die meisten der in Museen hängenden Tafeln miniaturhaft durchgeführte Sammlerstücke, sondern Teile eines Altares, der auch im Dämmer einer Kirche noch verständlich zu sein hatte. So erklären sich auch die ungewöhnlich intensiven Farben, für die es in der Malerei des 15. Jahrhunderts Präzedenzfälle gibt, und auch die relativ großen Formen. Die farbige Struktur ist für den Stimmungsgehalt der Tafel in erster Linie ausschlaggebend. Um Arbeiten eines Meisters aus dem im einzelnen noch wenig erforschten Kreise der Schüler und Nachahmer kann es sich nicht handeln. Sie sind wesentlich feiner gearbeitet und, wie man wohl auch sagen darf, früher entstanden als die Arbeiten der Nachfolger, die erst gegen 1520 einsetzen. Es ist notwendig, daß sich unsere Vorstellung von Altdorfers Art, die allzusehr an die miniaturartig durchgearbeiteten kleinen Bilder gebunden ist, ändere, damit nicht ferner

Abb. 2. Albrecht Altdorfer — Begrüßung der beiden Frauen

Bilder wie die in Kassel, Frankfurt (ehemals Sigmaringen), St. Florian, die großartige Tafel in Stadtamhof im Werk des Meisters fremdartig erscheinen. Man sieht es immer deutlicher: Altdorfer hat nicht anders als fast alle seine Zeitgenossen zuerst als Maler von Altären sein Auskommen gefunden. Die reizvollen kleinen Arbeiten, die wir von ihm so schätzen, waren Nebenarbeiten, auch wenn das besondere Interesse des Künstlers ihnen gegolten hat.
Bildnisse zu bestimmen, gehört meist zum schwierigsten. Ein Porträt ist nicht reiner Ausdruck des Künstleringeniums. Es ist weitgehend unter dem Einfluß der persönlichen

Abb. 3. Albrecht Altdorfer Frauenbildnis

Eigenheit des Dargestellten entstanden. Es ist besonders schwierig bei deutschen Malern, die wir zumeist nur aus ganz anders gerichteten, viel stärker traditionsgebundenen Altarbildern kennen. Das wundervolle Frauenporträt (Abb. 3), das aus dem Nordtirol zu stammen scheint, hat aber so enge stilistische Beziehungen zum großen Altar Altdorfers in St. Florian (einem der großen kaum gekannten Hauptwerke deutscher Malerei) und besonders zum »Abschied Christi von den Frauen« bei Lady Wernher in London, daß die Benennung Friedländers, einmal ausgesprochen, überzeugend wirkt.

Das Bild dürfte um 1518 entstanden sein. Es ist das einzige oder doch das erste bisher bekannt gewordene Bildnis des Meisters. Auch auf diesem Gebiet, dessen Beherrschung man ihm vielleicht nicht so ohne weiteres zutrauen mochte, erweist er sich als ein hochbegabter, kühner Einzelgänger, der jede Aufgabe neu anpackt. Es ist gewiß das schönste und überraschendste, am längsten nachwirkende Bild der Abteilung, und wäre einem Werke der ganzen Rohoncz-Sammlung die Krone zu geben, so stünde dies wohl in erster Linie. Das ist keine bloße getreue Abschrift eines gegebenen Tatbestandes. Das ist ein dichterisches Kunstwerk, in dem das ganze Wesen des Menschen in allen Formen mitschwingt. Wie einfach und natürlich und wie bezaubernd ist die ganze »Aufmachung«. Kein repräsentativ hergerichtetes Staatsstück. Und doch eines der repräsentativsten deutschen Bildnisse überhaupt.

Die Rohoncz-Sammlung besitzt in den (zusammengefügten) Flügelchen mit der Darstellung des Sündenfalls außen und den Bacchus- und Marsszenen innen auch eines der besonders seltenen Spätwerke des Meisters, die großenteils erst in den letzten Jahren bekannt geworden sind. Die Formen sind aufgeweicht. Das Malerische dominiert das Zeichnerische, wie wir es z. B. von der stilverwandten Madonna von 1531 in Wien her kennen. Die Figuren der Innenseiten stehen in dichtem Gedränge und in fließender Gruppierung ohne harte Konturen. Das ebenfalls aus dem Nordtirol stammende Bild dürfte um 1530 entstanden sein. Es ist für die geistige Veranlagung der beiden Künstler aufschlußreich die psychologisch eigenartige Fassung des Adam und Eva-Motivs mit Dürers Stich zu konfrontieren.

Das kultivierte Frauenbilnis aus Fuggerschem Besitz gibt einen guten Eindruck von der gesellschaftlichen Porträtkunst Ambergers. Überlegener Takt und kühle Zurückhaltung bringen ihn Holbein nahe.

Augsburger Kunst repräsentiert ferner die eigenartige Beweinung, die Karl Feuchtmayr dem älteren Ulrich Apt zuwies. Einer der wenigen Fälle von unmittelbarer Einwirkung des niederländischen Manierismus auf die oberdeutsche Kunst. Merkwürdig kontrastiert zur erregten Aktion der übrigen Figuren die statuarische Geschlossenheit des mantegnesken Johannes.

Die bedeutende, große Darstellung des Sündenfalles aus der Sammlung von Bissing illustriert vortrefflich die besondere Note, die der reich veranlagte Hans Baldung in das Bild der deutschen Malerei trägt. Das kühl Gekonnte und Artistische, das dieser sichere Techniker auch in sich schloß, kommt hier Mabuse nahe. Um diesen wirklich originellen, psychologisch ungemein reizvollen und nicht allgemein nach Verdienst geschätzten Künstler in seiner ganzen Spannweite zu zeigen, dürfte das Porträt und das Kirchenbild nicht fehlen. Auch auf diesen Gebieten leistete er Außergewöhnliches. Die Adam und Eva-Tafel darf man unter die Hauptwerke der Sammlung und der deutschen Malerei überhaupt zählen.

Barthel Bruyn ist mit vier Bildern, drei charakteristischen und charaktervollen Bildnissen und einer Weihnacht im Geschmack des Joos van Cleve reichlich vertreten.

Daß es möglich war, von Burgkmair, der kaum mehr im Handel vorkommt, ein Werk zu erwerben, ist besonders erfreulich. Karl Feuchtmayr wird demnächst ausführlicher über die mit Bedacht komponierte Grablegung (Abb. 1) berichten, die, wie er feststellte, die Predella des von Peutinger 1519 gestifteten, nun in der Alten Pinakothek befindlichen großen Kreuzaltares ist. Sie dokumentiert die glänzende Begabung dieses unproblematischen Meisters aufs beste.

Das interessante Doppelbildnis des Koloman Helmschmid aus dem Palazzo Giovanelli in Venedig zerfällt stilistisch deutlich in zwei Teile. Auf Grund der Untersuchungen von Ernst Buchner über Jörg Breus Frühzeit läßt sich das wohlerhaltene, farbig schöne Frauenbildnis mit Sicherheit dem eigenwilligen und knorrigen Breu zuweisen, zu

Hl. Elisabeth   Abb. 4. Lucas Cranach d. Ä. Altarflügel links   Hl. Anna

dessen ansprechendsten Arbeiten es zählt. Verwandt ist die von Buchner veröffentlichte Kreidezeichnung in Aschaffenburg. Am liebsten würde man es um 1510 datieren. Das Gegenstück macht in seiner heutigen Erscheinung jedenfalls einen älteren und auch sonst abweichenden Eindruck. Darin die Hand Burgkmairs zu erkennen, gelingt mir nicht. Man wäre versucht, an einen der Zeichner aus dem B.B.-Kreise als Urheber zu denken.

Sehr gut und wirkungsvoll kommt das abseitige und so erstaunlich fruchtbare Künstlertum des Lucas Cranach zur Geltung. Interessant sind vor allem die vier Altarflügel

Hl. Christophorus Abb. 5. Lucas Cranach d. Ä. Altarflügel rechts Hl. Georg

aus der Frühzeit. Nicht allein wegen der ungewöhnlichen Anordnung der Stifterfiguren, sondern mehr noch wegen der vortrefflichen künstlerischen Qualität. Wie der Ritter Georg perlmuttrig schimmernd sich vom dunklen Hintergrund hebt, das ist von erlesenem und kostbarem Reiz (Abb. 4 u. 5). Nachdem sich die auf Eichenholz gemalten Bilder Cranachs mehren, wird einmal zu untersuchen sein, ob ein längerer Aufenthalt in den Niederlanden anzunehmen ist oder wie sonst die Verwendung dieser Holzart zu erklären sei. 1508 scheint mir als Entstehungszeit am wahrscheinlichsten. — Das

Frauenporträt könnte dem wenig größeren Bildnis des H. Melber von 1526 in der Alten Pinakothek nahestehen. — Die schöne, große Quellnymphe aus dem Besitz Wilhelm Trübners rundet das Bild von Cranachs Kunst zu einem zwar nicht überraschend starken, aber doch zu einem angemessenen und ansprechenden Ganzen ab.

Mit der Zuweisung des wie eine Großaufnahme wirkenden Fragmentes (Abb. im letzten Heft des Cicerone) an die biederen Brüder Dünwege tut man ihnen zu viel Ehre an. Ich bin mit Max J. Friedländer der Ansicht, daß der Meister des eindrucksvollen Bildes, zu dem ein weiteres Teilstück in England und mit weniger großer Sicherheit auch das Gerichtsbild in Wesel gehört, von den Dünwege zu trennen ist, und glaube, daß der Maler ein Niederländer war, der dem zeitweise in Köln tätigen Anno-Meister nahestand. Übrigens ist das Kapitel Dünwege reif für eine Neubearbeitung. Der Urheber der etwas locker zusammengefügten Bildergruppe hat wohl anders geheißen.

Den Autor des probeweise dem Ambros Holbein zugeschriebenen Jünglingsbildnisses möchte ich am ehesten in Augsburg suchen. Die feinmalerische Farbstruktur erklärt sich weitgehend aus dem pergamentartigen Malgrund. Dergleichen könnte dem jungen Amberger Eindruck gemacht haben.

Die in der letzten Nummer dieser Zeitschrift als Farbtafel reproduzierte Himmelfahrt Mariae des sogenannten Koerbecke wirkt in dieser Umgebung durch den ernsten Ausdruck und die kostbaren farbigen Qualitäten ungemein stark und gehaltvoll.

Das frühe Frauenporträt des Hans Maler von 1512 ist für die stilgeschichtliche Ableitung des Meisters wichtig. Es hat über diese kunsthistorische Stellung hinaus einen herben Reiz im Ausdruck und in den kräftigen Farben.

Buchners Lokalisierung des interessanten Evangelistenaltars von 1478 aus der Sammlung Streber auf die Oberpfalz (was nicht unbedingt gleichbedeutend ist mit Regensburg) ist einleuchtend. Sollte sie sich bestätigen, so wäre damit ein wertvoller Anhaltspunkt gegeben zur Fixierung weiterer Werke. Von der Hand des gleichen putzigen und nicht unoriginellen Meisters ist jedenfalls das Porträt eines Geistlichen von 1484, jetzt als Jan Pollack bei Knoedler in London.

Das Porträt eines jüngeren Mannes mit einer Schriftrolle in der Hand halte ich für niederdeutsch (Abb. im letzten Heft des Cicerone). Nicht nur wegen der immerhin nicht zu vernachlässigenden Herkunft aus dem Museum in Lüneburg, das nur einheimisches Kunstgut enthält, sondern wegen der ganzen künstlerischen Haltung. Da ist die gedämpfte Farbenskala der Niederdeutschen: steingrau, graulila, kein heller Ton, alles verhangen und atmosphärisch umzittert, wie durch zarte Nebelschleier gesehen. Das ist der traulich dämmerige Innenraum ohne harte Schatten, wie wir ihn seit Jan van Eyck bei den Niederländern und ihren Gefolgsleuten kennen. Da sind Glasgemälde in den Fenstern und ein entzückendes in Stein gehauenes Simsonfigürchen an der Konsole wie bei Memling. Pacher packt anders zu und hat farbig einen ganz andern helleren und offeneren Klang und ist auch geistig von anderer, härterer und sieghafterer Struktur. Ein Porträt von ihm wäre eher nach Italien als nach den Niederlanden orientiert. Ich glaube nicht, daß man bei ihm so schwächliche Finger finden könnte. Dagegen kann man diesen gar nicht oberdeutschen Gesichtstypus und die fast goldschmiedehaft scharf geschnittenen Züge ganz ähnlich in der Lübecker Malerei finden, etwa in der Gregorsmesse der Marienkirche. Der Malgrund ist, wie man mir mitteilt, zwar wohl ein weiches, aber nicht Zirbelkieferholz. Die Annahme niederdeutscher Herkunft des isolierten und eindrucksvollen, wenn auch wohl etwas überschätzten Werkes, wird dadurch wenig erschüttert.

Vor allem aus Gründen der farbigen Haltung scheint mir meine früher geäußerte Lokalisierung des in seinem ruhigen und großflächigen Aufbau seltsam eindringlichen Frauenporträts auf die Steiermark der Prüfung wert zu sein. Um den Maler der beiden

Abb. 6. Westfälisch, Anfang des 15. Jahrhunderts Musizierende Engel

äußerlich verwandten Frauenbildnisse in Graz und in London selber wird es sich dabei kaum handeln.

Durch eine Reihe zum Teil vortrefflicher Fürstenbildnisse, unter denen vor allem die Kinderdarstellungen einen besonderen Reiz haben, hat der Innsbrucker Hofmaler Jakob Seisenegger sich in den letzten Jahren besondere Beachtung errungen. Die Stilsicherheit, die sich dieser abseits den großen Zentren arbeitende, schon der Amberger Generation angehörende Meister bewahrte, ist bemerkenswert. Die ritterliche Note, die er seinen Bildern zu geben wußte, wird auch in der Cranach-Schule nur selten erreicht. Das liebenswürdige Bildnis des jungen Mannes im Hochzeitskranz (Abb. 7) gehört der früheren, noch spätgotisch bedingten Stilphase des Meisters an. Später entzieht er sich der malerisch breiter arbeitenden Entwicklungswelle nicht.

Strigel, der offizielle Porträtist Maximilians I., ist durch ein für ihn ungewöhnlich kleines, miniaturhaftes Profilbildnis des Kaisers nicht sehr stark vertreten. In seinen

Abb. 7. Jakob Seisenegger Jünglingsporträt

größeren Porträts und im Kirchenbild drückt sich der liebenswürdige Charme des eigenständigen Malers spürbarer aus.

Die Zuweisung des guten Porträts der Anna Geiger an Wolf Traut hat mehr den Charakter einer Verlegenheitsbenennung. Der Meister des Artelshofener Altars ist noch eine reichlich unklare Erscheinung. Andere Arbeiten, die seinem Hauptwerke im Range gleichkommen, sind noch kaum bekannt. Das psychologisch etwas stumpfe, gut gemalte Bild hat jedenfalls beachtenswerte Qualitäten.

Die beiden kleinen, als westfälisch bezeichneten Tafeln mit musizierenden Engeln waren bis vor kurzem die Innenseiten eines Altärchens, das geschlossen die Verkündigung in miniaturartig zeichnender und mit Gold kolorierender Technik, geöffnet im Mittelstück vor punziertem Goldgrund einen Christuskopf (Schweißtuch der Veronika) zeigte. Die ausgestellten musizierenden Engel stehen den Werken, die man Meister Bertram zuzuweisen sich gewöhnt hat, insbesondere dem Buxtehuder Altar so nahe, daß man sie als Arbeiten seiner Werkstatt ansprechen kann (Abb. 6).

Die Bedeutung der deutschen »Primitiven« der Sammlung Schloß Rohoncz übertrifft diejenige vieler Museen, ganz besonders durch Abstreifung jeglichen nur lokalen Interesses. Sie enthält Proben aus fast allen Kunstzonen. Schon dadurch nimmt sie unter den Privatsammlungen eine außergewöhnliche Stellung ein. Einzig die (anders angelegte) Liechtenstein-Sammlung läßt sich als Ganzes noch vergleichen.

DIE KÖLNER GRÜNEWALDS

VON CARL JATHO

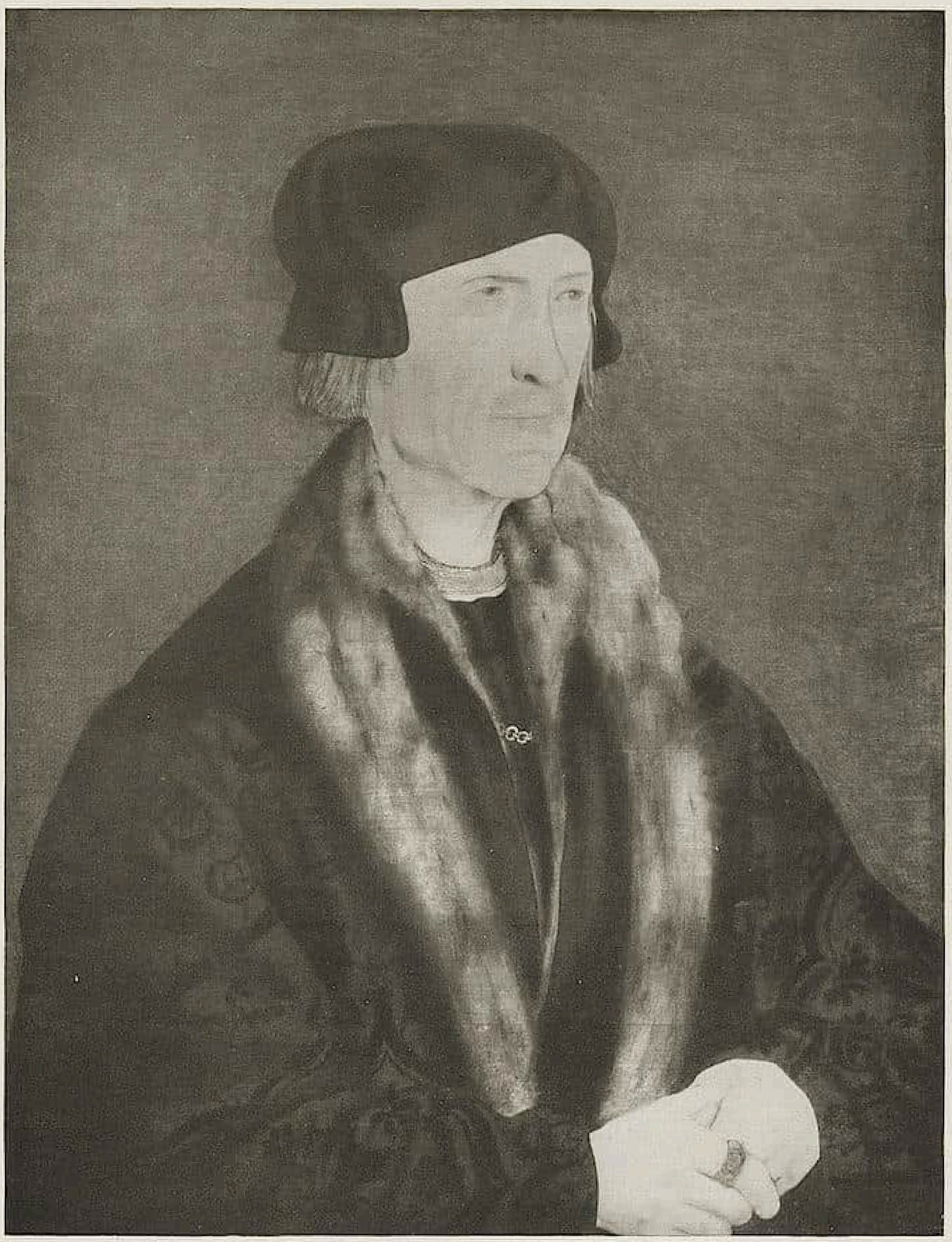
Wer Köln lange genug kennt, entsinnt sich dieser Bilder noch. Sie hingen in dem Saaltrakt des Wallraf-Richartz-Museums, wo mit dem Meister des Todes Mariae und dem älteren Bartholomaeus Bruyn die kölnisch-mittelalterliche Welt zur Rüste ging. Trotz ihrer physiognomischen Defekte, die, wie Buchner einwandfrei gezeigt, durch spätere grobe Retouchen (vermutlich des 19. Jahrhunderts) verursacht waren, wußten sie damals den Blick des Beschauers immer wieder seltsam zu fesseln und zwar lebhafter als etwa die tüchtig gemalten Biedermänner eines Bruyn. Ihr Verschwinden in der Depotversenkung kann nur aus ihrem damals verwahrlosten Zustand erklärt werden. Das Wunder ihrer Reorganisation (keinerlei Aufschönung!) vollbrachte Buchner mit Hilfe eines nach Köln gerufenen Münchener Restaurators. Doch ehe es dahin kam, mußte der eigentliche schöpferische Akt erfolgen, darin bestehend, daß Buchner die psychologische Sonderung von späterer, durch Pinselzutat verwirrter und ursprünglicher Bildgestalt rein diagnostisch vornahm und zu der inneren Gewißheit gelangte, daß hier unter trügerisch banalem Schein der »Spielmann« liegen müsse.

Was für ein Spielmann —? Zur Beantwortung dieser Frage glaubte Buchner neben stilkritischen Anhaltspunkten wichtige Fingerzeige in der Person der Dargestellten und ihren gesellschaftlich-politischen Beziehungen gewonnen zu haben. Aus der alten Beschriftung der Rückseite der Tafeln war zu entnehmen, daß es sich in den beiden Dargestellten um die Grafen Thomas und Johann von Rieneck handele. Graf Thomas, von beiden die höhere Intelligenz, war Domherr in Köln, Straßburg und Mainz, auch eine Zeitlang in Würzburg. Als Dechant von St. Gereon in Köln und Achterdekan des Kölner Domes hat er entscheidende Schritte getan gegen den Versuch der Einführung der Reformation in Köln durch den abtrünnigen Kölner Erzbischof Hermann von Wied. Dieser hohe Kleriker und einflußreiche Diplomat Thomas war der Vertraute des Mainzer Erzbischofs Albrecht von Brandenburg, dessen Hofmaler Grünewald war.

Die Möglichkeit der Zuweisung beider Tafeln an Grünewald sollte nach Reinigung der über Erwarten gut herausgekommenen Bilder für Buchner auf Grund der angestellten stilistischen Vergleiche zur Wahrscheinlichkeit, ja zur Notwendigkeit werden. »Der stilistische Zusammenhang mit gesicherten Arbeiten Grünewalds, vor allem mit dem Freiburger Maria Schnee-Bild und den Kopfstudien (Zeichnungen) ist so eng, daß kein anderer Maler für die beiden ungewöhnlichen Bildnisse, deren zwingende und durchgeistigte Charakteristik ebenso überrascht wie die magistrale Malerei, in Frage kommen kann.« Eine eingehende Würdigung der Tafeln und eine ausführliche Begründung der Zuweisung an Grünewald verspricht uns Dr. Buchner im diesjährigen Band des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs, der in Bälde erscheinen muß.

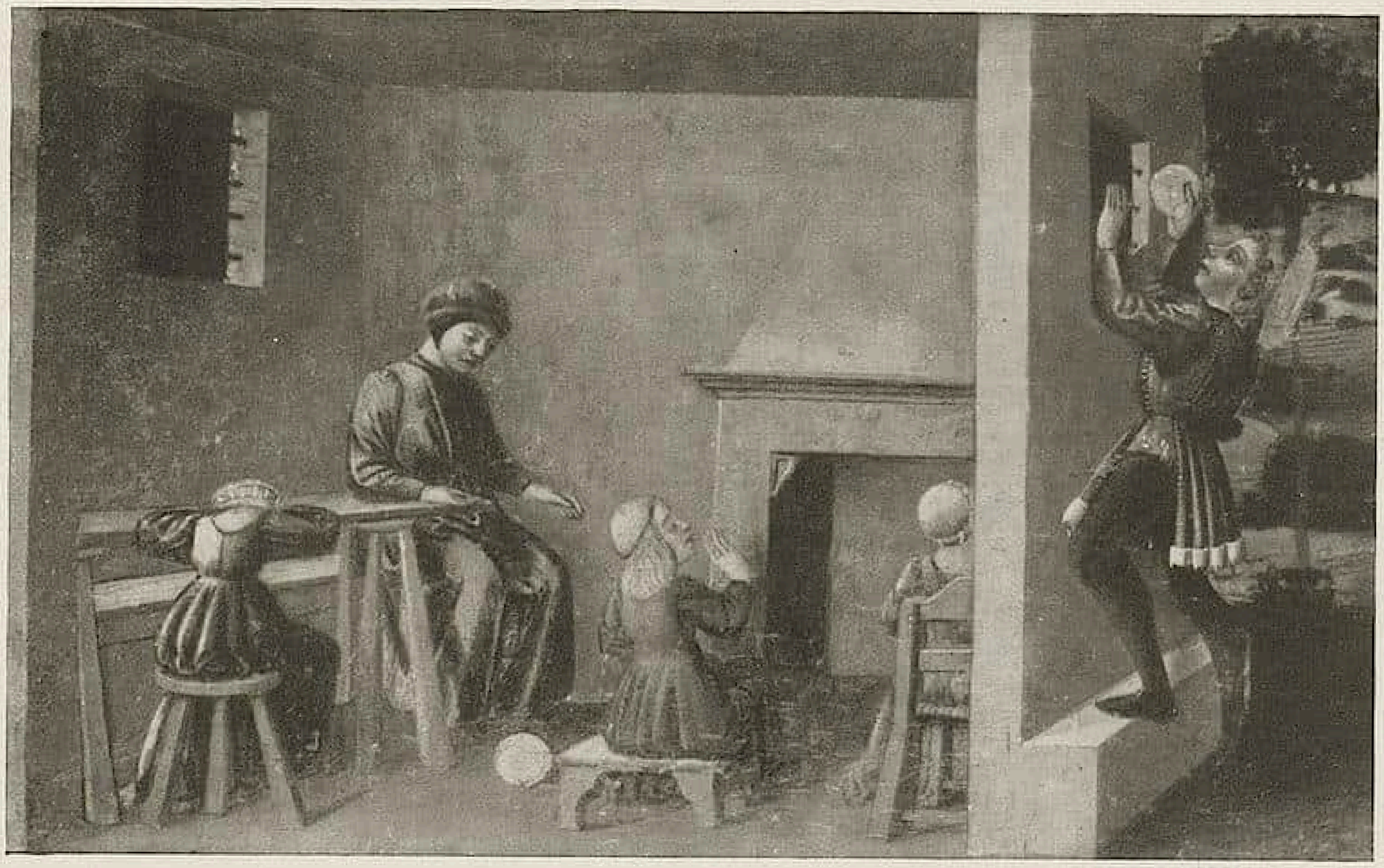
Da Buchner die Naumannsche Hypothese vom Selbstbildnis des zwanzigjährigen Mathis Nithart aus dem Jahre 1475 verwirft, so sind es für ihn die ersten selbständigen Bildnistafeln, die wir von Grünewald kennen, und sie wären nach ihm auf Grund formaler und biographischer Erwägungen in die Zeit um 1520 zu setzen.

Die Hypothese Grünewald beiseite — wo wären um diesen welthistorischen Zeitwende-Punkt Porträts entstanden, die an Empfindlichkeit und Schwingbarkeit des Konturs, an Reife der zeichnerischen und malerischen Erfassung des existenzhaft Menschlichen, durch ein Nichts an äußeren Mitteln und ein Alles an innerer Wirkung die beiden Kölner Bilder überträfen? Der gleich benachbart hängende neue Cranach der Sigmaringer Sammlung, ein gutes Bildnis, ist handfestes Unvermögen neben dem hochmögenden Meisterer der menschlichen Seele, der mit einem zitternd mitfühlend feinen Strich ein Lippenpaar zu einem Abgrund des Grams und der Bitterkeit öffnet, der unter einem Schattenhauch von Braue und einer blauen Andeutung von Iris uns das Schicksal eines Lebens lesen läßt, einsam und einzig und doch so allgemein wie unser aller Wahn und sich fortzeugendes Leid.



M. Grünewald — Bildnis des Thomas von Rieneck

M. Grünewald Bildnis des Johann von Rieneck



Florenz, um 1450 — Die Legende des hl. Nicolaus von Bari

DIE ITALIENISCHEN GEMÄLDE DER SAMMLUNG FIGDOR

VON ALFRED SCHARF

Albert Figdor hat seine Gemälde nur als integrierenden Bestandteil seiner Sammlung gelten lassen wollen. Ihm erschien in vielen Fällen ein Motiv, das Beziehungen zu anderen Abteilungen erschloß, wichtiger als der klingende Name des Autors. Es wäre aber verfehlt zu glauben, daß der künstlerische Wert der Werke vor dem kulturgeschichtlichen zurückstehen würde. Trotzdem Figdor kein Bildersammler im eigentlichen Sinne war, wird man unter seinen Gemälden kaum ein gleichgültiges Werk finden. So manches Stück, das er namenlos erstand, hat sich im Laufe der Jahre als Werk eines großen Meisters entpuppt. Dafür zeugen die Arbeiten von Quinten Massys und Hieronymus Bosch, Rueland Frueauf und Jörg Ratgeb, Bernhard Strigel und Barthel Bruyn. Nicht zuletzt ein bisher einem süddeutschen Meister um 1510 zugeschriebenes Brustbild eines Mannes, das neuestens als Gemälde Dürers angesprochen wird.

Eine besondere Heraushebung der italienischen Bilder bedarf keiner Begründung. Überrascht doch gerade in dieser Abteilung die Fülle der künstlerischen wie kulturgeschichtlichen Gesichtspunkte. Vor allem war es hier die florentinische und sienesische Malerei des Quattrocento, die den Sammler weit vor der allgemeinen Schätzung dieser Zeitspanne anzog. Aus früherer Zeit ist lediglich eine unter byzantinischem Einfluß entstandene Madonna von Bedeutung, die einer um 1200 geschaffenen thronenden Madonna in der Florentiner Akademie (Abb. bei van Marle, Italian schools of painting, I, S. 352) sehr nahesteht. Eine zweite Madonnenkomposition führt zweihundert Jahre später. Großflächige, faltenlose Gewandbehandlung steht im Gegensatz zur rundlichen naturalistischen Bildung des Mariengesichts und des Kinderkörpers. Van Marle hat vielleicht dieses Gegensatzes wegen das Gemälde der Schule der Marken zugewiesen, während Planiscig (Wiener Jahrbuch, 1926, S. 89) versuchsweise den Venezianer Jacobello del Fiore in Vorschlag brachte. Die naturalistischen Elemente und die außerordentliche Qualität

des Stückes, dem die Marken nichts Entsprechendes entgegenzusetzen haben, lassen die Bestimmung Planiscigs als die begründetere erscheinen.
Die florentinische Kunst dieses Zeitraumes vertritt eine reizvolle Hochzeitstafel (desco), auf der um einen Brunnen anmutig bewegte und modisch gekleidete Liebespaare versammelt sind. Die noch gotisch gestreckten Figuren und die Zaddeltracht machen eine Entstehung des unikalen Stückes vor 1420 wahrscheinlich. Eine zweite Darstellung des im Vordergrund vorgeführten Tanzes findet sich im Trattato della danza des Guglielmo in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 973).
Bereits in die zweite Hälfte des Jahrhunderts weisen eine Reihe von Predellen- und Cassonetafeln. Zwei bisher ungedeutete Legendenszenen mit der Rettung eines Lebensüberdrüssigen und einem Engel mit Reitern, stehen stilistisch, wie eine Tafel in der Sammlung H. Harris, London, dem Neri di Bicci nahe, zeigen aber auch Anklänge an die Kunstweise des Paolo Uccello. Interessanter und qualitätvoller ist die kleine Tafel mit der Legende des hl. Nicolaus von Bari, der dreimal zur Nachtzeit Beutel mit Goldstücken in die Stube eines armen Mannes warf, um seine drei Töchter in größter Not vor Schande zu bewahren. Kulturgeschichtlich bietet der mit florentinischem Hausrat angefüllte Raum Aufschlüsse, kunstgeschichtlich der Vergleich mit Werken des Francesco Pesellino, dessen gesicherten Arbeiten die Tafel sehr nahesteht. Das breite, in Verkürzung gesehene Gesicht des armen Mannes, die vom Rücken gesehenen weiblichen Figuren, die jugendliche Gestalt des Heiligen, die parallele Führung der Falten kehren übereinstimmend auf Frühwerken Pesellinos wieder, etwa auf der Predella für die Capella Medici mit der Geschichte von Cosmas und Damian in der Florentiner

Florenz, um 1420. Liebesbrunnen (Desco)

Florenz, um 1470 Die Legende von den zwei Herzen

Akademie und im Louvre und auf den vier Tafeln mit der Legende des hl. Nicolaus in der Vatikanischen Pinakothek. Stark klingt noch der Einfluß Masaccios wieder.
Ein schwieriges Problem der Lokalisierung bietet das Cassonebild mit der Darstellung der Legende von den zwei Herzen. Paul Schubring (Cassoni, 1915, S. 346) hat die Szene fälschlicherweise als Selbstmord der Lukretia gedeutet und das Bildchen wegen der Verwandtschaft der architektonischen Details mit den Bernhardinbildern in der Pinakothek zu Perugia als umbrisch oder Schule von Rimini um 1480 bezeichnet. Mir erscheinen dagegen die florentinischen Elemente von ausschlaggebender Bedeutung. Vor allem haben die flatternden Gewänder der Frauen ein unmittelbares Vorbild in dem Fresko des Herodesgastmahls von Fra Filippo Lippi im Dom zu Prato. Verschiedene Beurteilung hat auch eine beseelte Madonnentafel mit zwei Engelsköpfen gefunden. Die Urteile schwanken zwischen Gian Francesco da Rimini, Neri di Bicci und Pier Francesco Fiorentino. Die Zuschreibung an Pier Francesco ist am besten begründet. Auffallend sind die stilistischen Anklänge an Baldovinetti und Piero della Francesca, die für die frühe Schaffenszeit des Meisters charakteristisch sind. Von den vier Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Augustin, Franziskus und Hieronymus wieder-

Giovanni di Paolo Madonna

holen zwei Tafeln die Komposition der Fresken Botticellis und Domenico Ghirlandaios in der Kirche Ognisanti in Florenz, während die beiden anderen mit der Stigmatisation des hl. Franzikus und dem Tod des Hieronymus einen von Ghirlandaio abhängigen Künstler verraten. Dagegen stammt die wunderbare Speisung des hl. Domenikus und seiner Genossen von der Hand eines an Botticelli geschulten Meisters. Endlich ist unter den florentinischen Arbeiten die große Altartafel mit Christus am Kreuz und vier Heiligen, auf deren Predella die Heiligen Augustin und Mauritius zu seiten der Bekehrung des Saulus dargestellt sind, nahe verwandt dem Altarbild Sellaios in San Frediano in Castello zu Florenz.

Die sienesische Kunst dieser Zeit ist mit bedeutenden Werken vertreten. An der Spitze stehen zwei Arbeiten von Giovanni di Paolo, die die Weite und künstlerische Schaffens-

Siena, um 1480 Zunfttafel mit Kornspeicherung

kraft dieses noch zu wenig gewürdigten Meisters gut vor Augen führen. Das frühere, eines seiner ersten Werke überhaupt, ist eine sitzende Madonna in der Landschaft, die kompositionell von der Kunst seines Lehrers Sassetta, etwa der Berliner Madonna, abhängig ist, aber in der Wiedergabe der Landschaft durch die Größe und Ursprünglichkeit des Raumempfindens überrascht. Spätere Varianten der Madonna in der Landschaft befinden sich in der Akademie in Siena und in der Sammlung Stoclet in Brüssel. Dagegen führt der hl. Augustin in der Schreibstube in die letzten Jahre seines Schaffens. Gegenüber der räumlichen Klarheit der Frühzeit kommt hier die mit zunehmendem Alter des Meisters wachsende Vorliebe, Räume und Gegenstände in- und übereinander zu schachteln, zu prägnantem Ausdruck. Geblieben ist vor allem die liebevolle naturalistische Bildung der Einzelformen, man vergleiche etwa die Bäume und Blumen auf dem Madonnenbilde mit der seitlichen Rosenranke auf der Augustintafel oder den

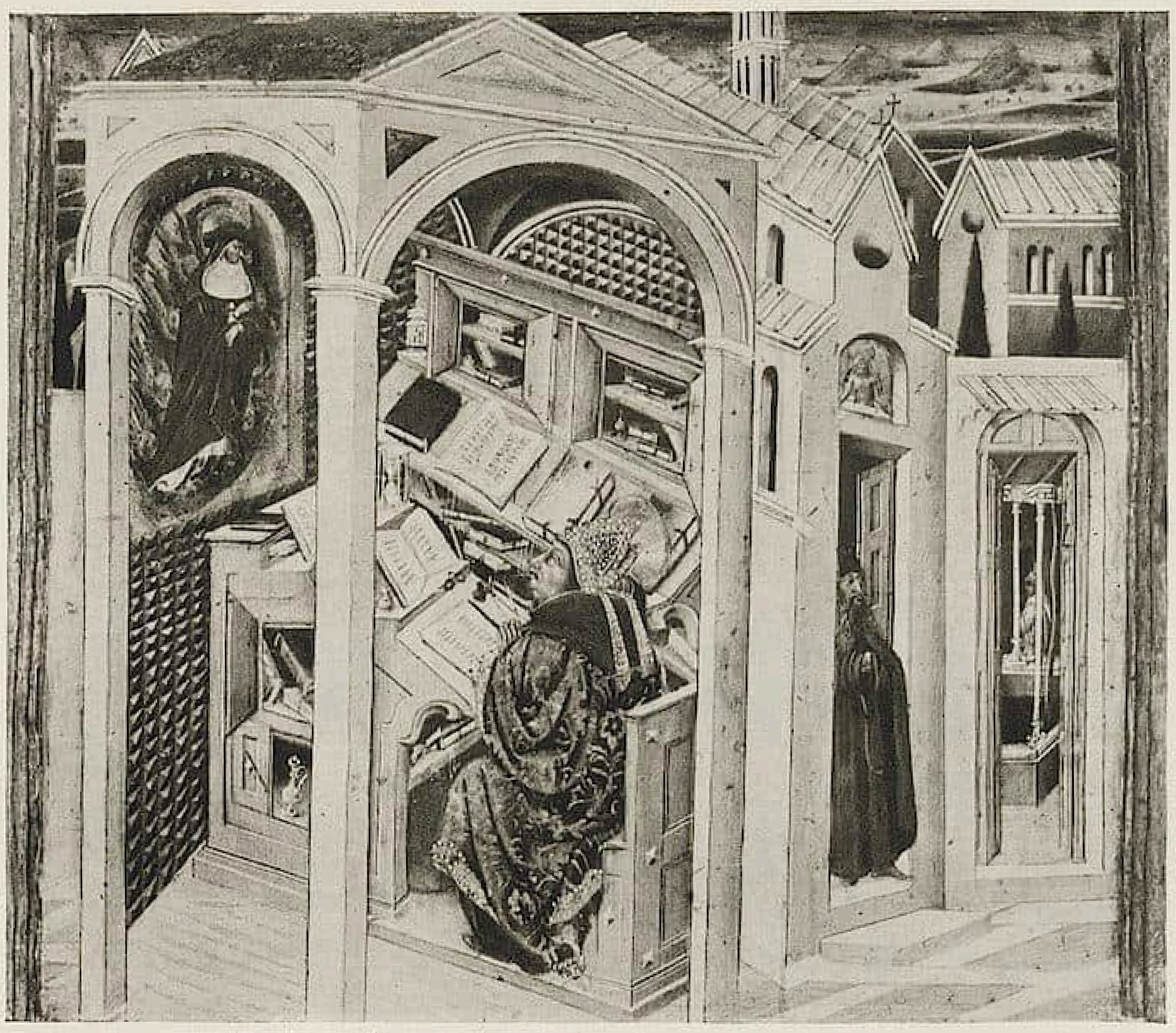
Siena, um 1480 Zunfttafel

hohen Horizont der Landschaft mit ihrem hüglichen Gelände auf beiden Bildern. Man tut deshalb unrecht, die Augustintafel, die auch kulturgeschichtliche Aufschlüsse bietet, als dekadentes Spätwerk abzutun.

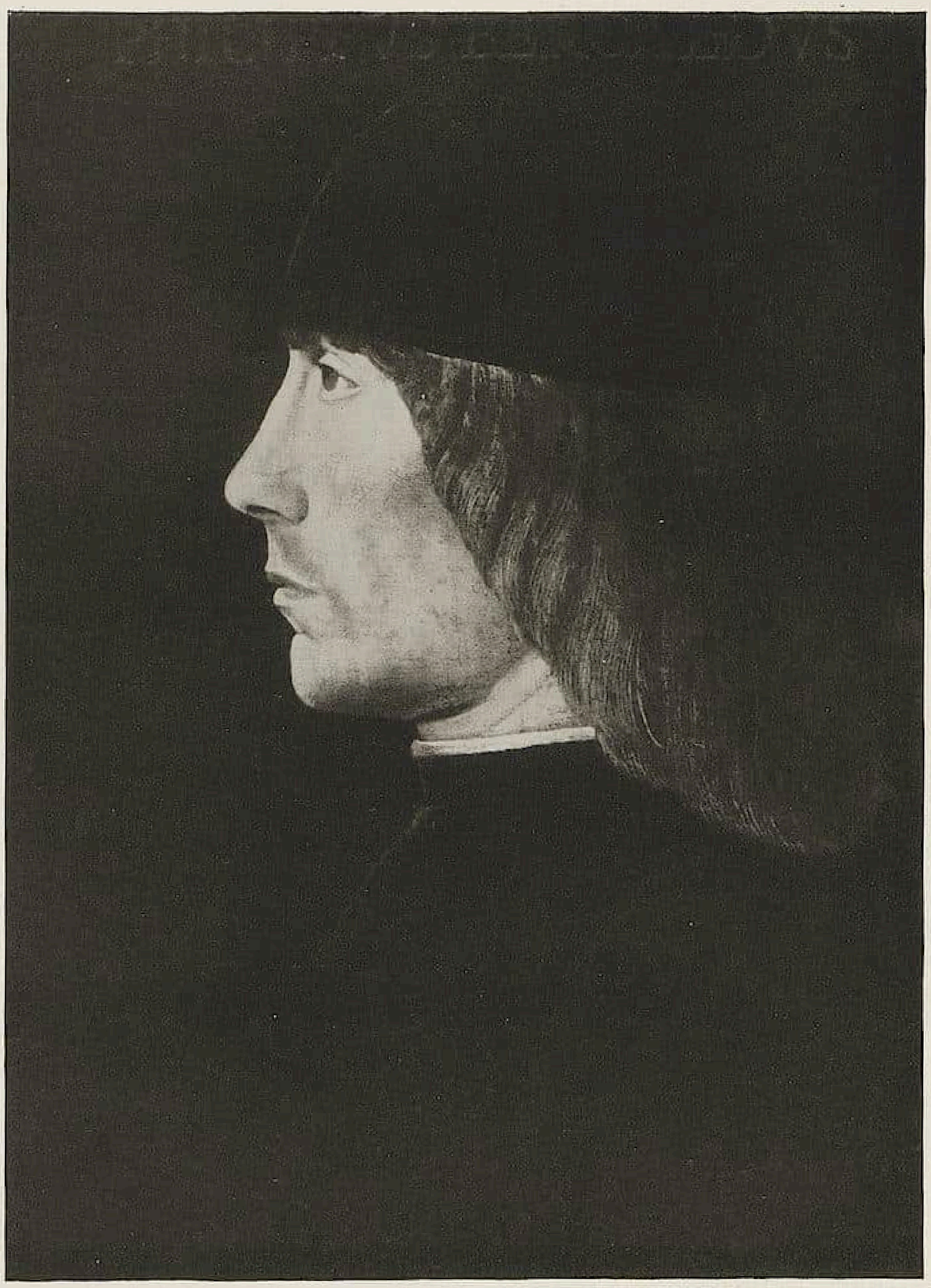
Nicht nur thematisch anziehend sind die sienesischen Zunfttafeln, die in Sammlungen außerhalb Sienas nur selten anzutreffen sind. Die erste urkundliche Erwähnung solcher Biccherna-Tafeln stammt aus dem Jahre 1193, das ältest erhaltene Exemplar von

1258. Die etymologische Ableitung des Wortes Biccherna ist unklar, am wahrscheinlichsten ist die Herkunft vom deutschen Worte »Bücher«, woraus zu schließen ist, daß man erst in übertragenem Sinne die gemalten Buchdeckel der sienesischen Stadtverwaltung mit diesem Namen bezeichnete. Die Darstellungen auf den Biccherna-Tafeln sind höchst verschiedenartig. Sie zeigen in der Hauptsache Madonnen, biblische Darstellungen, Heilige, Beamte der Stadtverwaltung und Allegorien auf die gute Regierung. Erst etwas handwerklich ausgeführt, haben im 15. Jahrhundert ausgezeichnete künstlerische Kräfte solche Buchdeckel geschaffen. Die beiden Tafeln der Sammlung Figdor zeigen Szenen aus dem Getreidehandel und den Ein- und Auszug der sienesischen Beamten. Stilistisch steht das erstgenannte Zunftbild Francesco di Giorgio, das zweite — eine eng verwandte Tafel aus demselben Jahre 1488 wird im Archiv von Siena verwahrt — Benvenuto di Giovanni nahe.

Aus der umbrischen Schule enthält die Sammlung Figdor lediglich eine Darstellung des hl. Eustachius, der in gebirgiger Landschaft vor einem Kruzifixe kniet, das zwischen den Geweihästen eines Hirsches sichtbar wird. A. Venturi hat das Bild als Jugendwerk Peruginos veröffentlicht. Beziehungen zu den Fresken Pinturicchios im Dom zu Siena, vor allem in der Capella di San Giovanni, lassen vielmehr an letzteren als Autor denken. Die mailändische Malerei an der Schwelle zum Cinquecento ist mit einem Profilbildnis des Humanisten Philippus Beroaldus von Bologna, einem Werke des Ambrogio de Predis, vertreten. Beroaldus, emsiger Kommentator lateinischer Schriften, ist in sehr kraftvoller Weise in schwarzem Gewand und schwarzer Kappe vor dunklem Grunde dargestellt. Das Inkarnat und das rötlichblonde Haar fallen als einzige Farbflecken heraus, ohne den zeichnerischen Umriß und die stark monochrome Haltung



Giovanni di Paolo — Der hl. Augustin, dem der hl. Hieronymus erscheint



Ambrogio de Predis (?) Philippus Beroaldus

des Bildes zu gefährden. Schließlich führt ein jetzt dem Lorenzo Lotto zugeschriebenes Bildnis eines Mannes ins 16. Jahrhundert. Auf der Rückseite wahrscheinlich von späterer Hand: Die primo Mensis Septembris MCCCCCVIII P°. Dª. F. bezeichnet, wurden die letzten drei Buchstaben als Künstlersignatur und entsprechend als Monogramme der Maler Pietro Luzzi da Feltre (Frimmel) und Pietro Duja (Lionello Venturi) aufgefaßt. Aus stilistischen Gründen, besonders durch einen Vergleich mit dem Jünglingsbildnis vor weißem Grund in der Wiener Galerie, hat Baldaß (Pantheon, 1929, S. 467) Lorenzo Lotto als Autor vorgeschlagen, eine Meinung, die man trotz der strengeren Formensprache und plastischeren Modellierung verstehen kann.

Zwei Büffel in Landschaft. Tusche auf Papier — China, Breitrolle, 12. Jahrh. Sammlung Eumorfopoulos, London

DIE AUSSTELLUNG CHINESISCHER UND JAPANISCHER MALEREI

IM MÜNCHNER VÖLKERKUNDE-MUSEUM

VON EMIL PREETORIUS

Daß sie nur Malereien zeigt, und daß diese Malereien vornehmlich nach der künstlerischen Qualität ausgewählt sind: das gibt dieser Darbietung die auszeichnende Besonderheit. Denn die ostasiatischen Ausstellungen der letzten Jahre in Paris, Amsterdam, Köln, Berlin ließen gerade die Malerei zurücktreten hinter der Plastik und der Gerätekunst, vor allem hinter der Keramik. Die Malerei aber ist es, die in die Mitte einer Darbietung ostasiatscher Kunst gehört, auch wenn sie noch nicht zur großen Mode geworden ist — die Malerei ist es, die sich mit der Schreibkunst, als deren Zweig sie dem Ostasiaten gilt, als die größte, die schlechthin unvergleichliche künstlerische Äußerung des fernen Ostens darstellt.

Die Ausstellung, ein knapper Querschnitt durch neun Jahrhunderte, ist chronologisch geordnet, erhebt keinen Anspruch auf (doch stets imaginäre) Vollständigkeit, wohl aber den wichtigeren, ja, für die wahre Erkenntnis einzig in Betracht kommenden auf gutes künstlerisches Niveau, auf Qualität. Immerhin macht die geschichtliche Abfolge deutlich, daß auch die Kunst Ostasiens sich wandelt im Laufe der Zeiten, daß sie kein Kontinuum ist von völliger Konstanz, wenn freilich auch dieser Wandel nicht als »Entwicklung« im europäischen Sinne zu verstehen ist. Denn der Begriff der Entwicklung enthält etwas eindeutig Gerichtetes, weist auf ein Ziel, auf das der Formen- und Gestaltenwechsel wenigstens symbolisch hinstrebt. Entwicklung ist ein W e g, der von der Vogelschau aus für die gesamte abendländische Kunst zu verfolgen ist. Entwicklung solcher Art aber gibt es für die Kunst Ostasiens nicht: es stehen immer wieder völlig verschiedene Ausdrucksarten gleichzeitig nebeneinander — lineare und malerische, farbige und farblose, thematisch reiche und arme, landschaftliche und figürliche. Nur die Technik bleibt sich im wesentlichen gleich, jene Technik, deren unerreichte Einfachheit und Spiritualität mit ihrer Schwierigkeit wetteifert: Wasserfarben und Tusche auf leise saugendem Papier- oder Seidengrund. Diese Ausdrucksweise aber macht es notwendig, die künstlerische Vorstellung auf den ersten Zug, ohne jede Korrektur zu verwirklichen. Und daraus wird schon ganz äußerlich der Abstand der europäischen Skizze vom östlichen Bildwerk deutlich, obwohl dieses dem oberflächlichen Betrachter so oft skizzenhaft anmutet. Ist Skizze erste Vornotiz, flüchtig-ungefährer Entwurf,

Der Fuji im Abendnebel. Tusche auf Seide Japan: bez. Tanyu Hoin, 1602—1674
Sammlung L. B., München

tastender Niederschlag der bildnerischen Idee, so enthält und enthüllt das chinesische Kunstwerk die Idee selbst, ist deren letzte, gefaßteste, aufs allerwesentlichste zusammengezogene, hauchhafte Niederschrift.

Die Ausstellung zeigt Stücke aus China wie aus Japan, aber die beiden Kunstgebiete sind, jedes in sich zusammengefaßt, gesondert dem Betrachter vorgeführt. Hierdurch wird die Verschiedenheit beider künstlerischen Äußerungen überaus eindringlich: eine erstaunliche Verschiedenheit, wenn man bedenkt, wie sehr Japan gerade im Bildnerischen von seinem kulturellen Mutterlande China abhängt, wie völlig es dessen Formensprache übernommen hat. Es ist überall das Geistige, bewußt Konstruktive, das im glänzenden aber auch im abschwächenden Sinne Artistische des japanischen Bildners, das dem Seelenhaft-Gelösten, dem minder bewußten aber mehr gefühlsmäßig Sicheren des chinesischen gegenübersteht. Gerade dieser Gegensatz macht es verständlich, warum Japan und nicht China den tiefgehenden, noch nie voll gewürdigten Einfluß ostasiatischer Gestaltungsart auf das künstlerische Sehen, Bilden und Bauen Europas seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts vermittelte, warum Japan und nicht China so schnell und gründlich den Anschluß fand an die moderne, die westliche Welt.

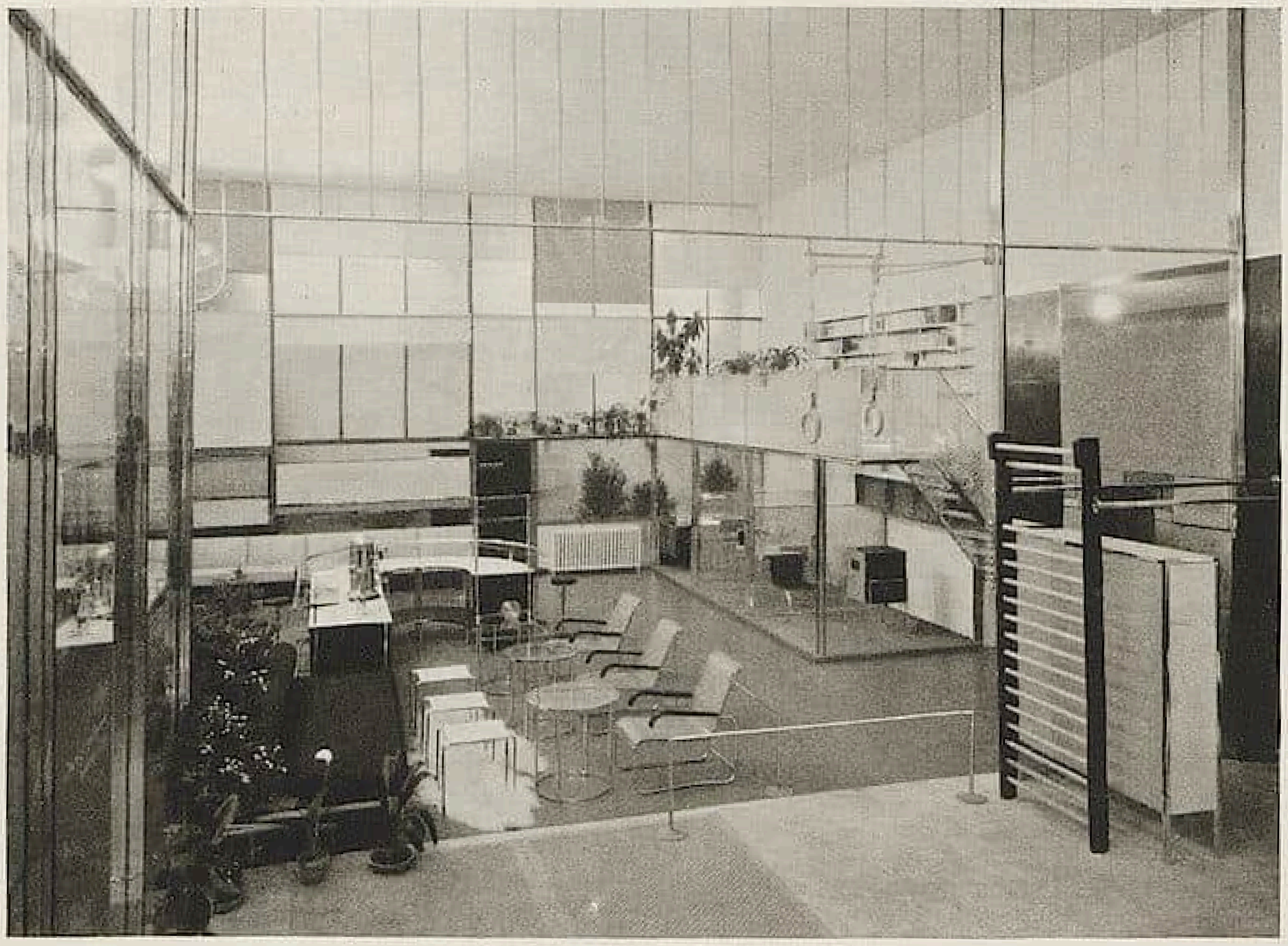
»P'ĕng-Tzu«, verkörpert das lange Leben (China; bez. Hsiao-Hsien, um 1500). Tusche u. Wasserfarben auf Papier Sammlung Preetorius, München

Unter den öffentlichen Sammlungen ist in der Ausstellung auch das Musée Guimet, Paris, vertreten. Aus ihm stammen neben anderen erlesenen die zeitlich frühesten Bilder, die Bodhisattvas aus Tunhuang, 10. Jahrhundert, Fund der Expedition Pelliot. Sie zählen allerdings zu

den wenigen Stücken, die mehr um ihrer historischen als um ihrer künstlerischen Bedeutung willen ausgestellt sind. Das Berliner Museum bringt vor allem seine herrlichen Wildgänse, den grandiosen Buddha im roten Mantel und die schönsten Fächerbilder, dabei allerdings eines, von Ma Lin, das wohl kein Original, sondern eher eine frühe Kopie ist. Schöne Stücke zeigen alsdann die Museen von Köln, Freiburg und München. Von privaten Sammlungen des Auslandes sind vor allem Eumorfopoulos und Yamanaka, London, zu nennen und Del Drago, New York, mit dem ergreifenden Bilde eines kranken Pferdes vom Jahre 1321. Von deutschen Sammlungen treten hervor: Breuer, Berlin — Fuchs, Tübingen (mit vorwiegend japanischen Bildern) — Grosse, Freiburg — Preetorius und v. Schab, München. Trotz mancher Wünsche, die auch diese wie jede Ausstellung unerfüllt läßt, und die sich hier vor allem auf den japanischen Teil beziehen: als Ganzes ist die Darbietung eine in ihrer knappen, sorgfältig ausgelesenen Übersicht bewundernswerte Leistung, doppelt bewundernswert in diesen kargen, der Kunst abholden Läuften. Dem musealen Leiter Scherman, dem Direktor des Museums, wie dem wissenschaftlichen Leiter Bachhofer gebührt der Dank aller künstlerisch Interessierten.

So bescheiden und zurückhaltend, so leise diese Bildschau auch wirkt neben den anderen prangenden Darbietungen dieses festlichen Münchner Sommers: sie gerade übt eine besonders nachhaltige Anziehungskraft aus auf Künstler und künstlerisch Empfindende. Es ist die Sparsamkeit, die einzigartige Transparenz der östlichen Bildmittel als Motiv, Medium und Technik, die das Künstlerische an sich, die jenes geheimnisvolle, nur schau- nicht sagbare Etwas, das alle Darstellung der Natur erst zur Kunst erhebt, so eindrucksvoll deutlich macht, die in wegweisender Klarheit jenen tönenden Grundklang wieder hören läßt, auf den jedes Werk bildnerischer Art zuletzt abzustimmen ist.

Bambus. Tusche auf Seide — China; bez. Mei-Tao-Yēn, 14. Jahrh.
Musée Guimet, Paris



Walter Gropius — Deutsche Werkbundausstellung Paris 1930
Blick in den Gemeinschaftsraum eines Wohnhochhauses. Im Vordergrund Turnplatz, anschließend daran Bar, Bibliothek, Radio-Nische usw.

DER DEUTSCHE WERKBUND IN PARIS

VON S. GIEDION

Die Ausstellung, die der Deutsche Werkbund unter der Leitung von Walter Gropius im Grand Palais veranstaltete, steht an der Stelle, die heute über die größte Ausstrahlungsmöglichkeit verfügt: in Paris. Was hier geschieht, findet immer noch das weiteste Echo. Amerika ist sicher industriell unvergleichlich weiter durchgebildet, aber in allen Fragen des Geschmacks, ja der Kultur ist es doch innerlich in Abhängigkeit von Paris. Wenn man heute die amerikanischen Architekturzeitschriften durchblättert, so stößt man auf den Widerhall der Pariser Kunstgewerbeausstellung von 1925. Es läßt sich heute schon sagen, daß im Augenblick, in dem eine zeitgemäße Architektur Paris erobert haben wird, auch Amerika dafür gewonnen sein dürfte. Schon heute ist in Frankreich wie in Amerika eine gewisse Besinnung spürbar. Skrupel beginnen aufzusteigen, ob der akademisch-dekorative Weg, den man bis jetzt bedenkenlos beschritt, wirklich weiterführt.

Dies zeigt sich auch in der Haltung, die die Pariser Presse der Ausstellung gegenüber einnimmt. Wichtiger als eine persönliche Stellungnahme scheint uns eine rückhaltlose Wiedergabe zu sein, wie Frankreich die deutsche Ausstellung aufgenommen hat. Wir werden deshalb ausführlich auf diese Zeitdokumente zurückkommen.

DIE AUSSTELLUNG

Die »Section allemande« befand sich am äußersten Ende des Grand Palais. Sie hatte mit sehr ungünstigen Beleuchtungsmöglichkeiten zu rechnen. Ein Raum befand sich unter einer Treppe und die übrigen waren zum größten Teil auch auf künstliches Licht angewiesen. Wenn man die Ausstellung betritt, so fällt der Blick sofort durch

Walter Gropius Schreibtisch
Deutsche Werkbundausstellung Paris 1930

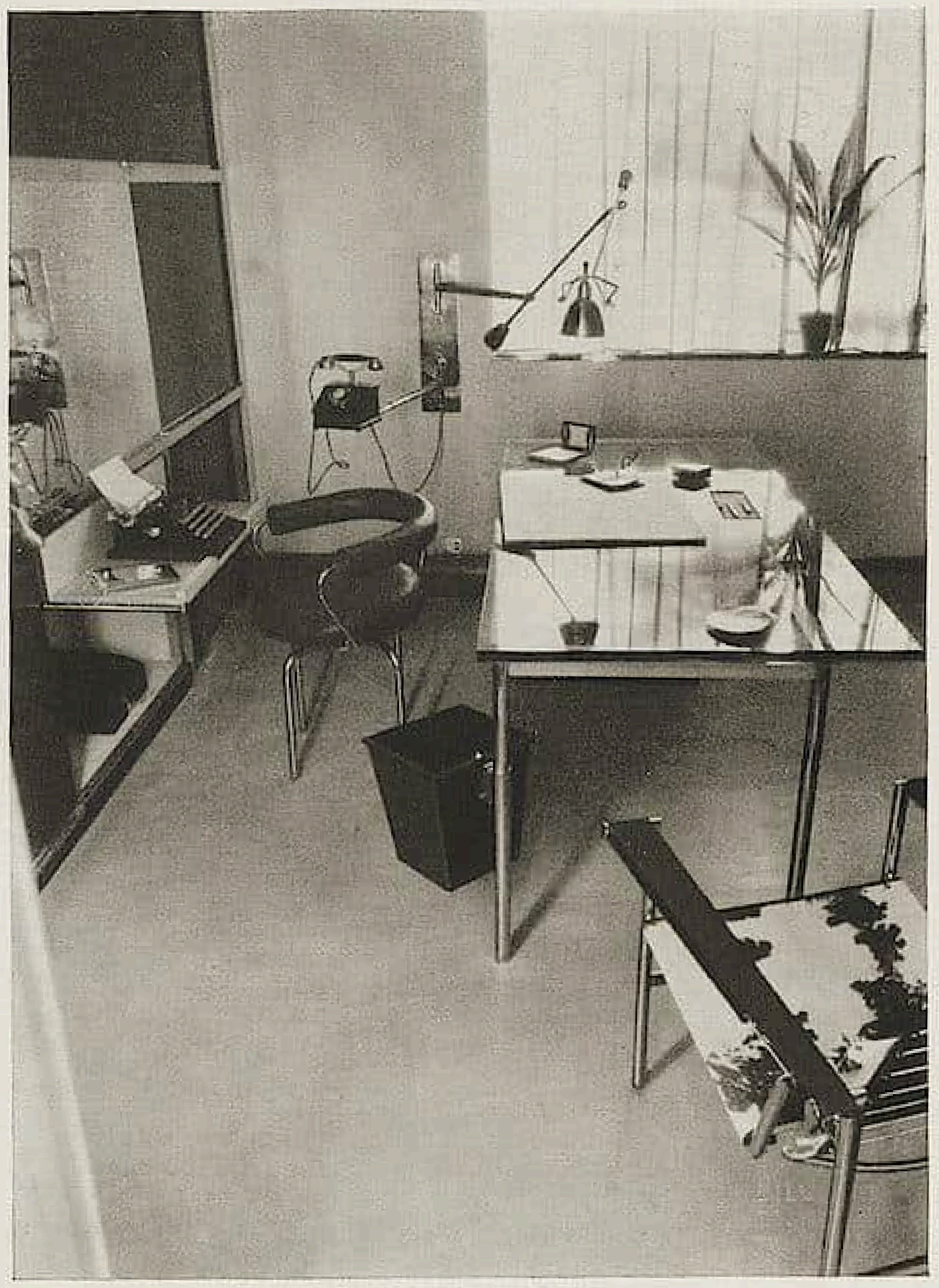
eine Glaswand auf ein Schwimmbassin und eine Turnfläche. Man ist im ersten Augenblick erstaunt, daß man mit einem Schwimmbad beginnt, aber es hat sich gezeigt, daß dieser erste Blick, den man bot, durchaus richtig war, denn er vermittelte sofort den Franzosen die Einstellung, die dieser Ausstellung zugrunde liegt.
Das erste, was den Franzosen heute auffällt, wenn sie in Deutschland reisen, sind die Stadien, die Einstellung zum Sport, kurzum die auch äußerlich veränderte Figur und Lebenshaltung der Nachkriegsgeneration.
Es zeigte sich, daß Walter Gropius, dem bekanntlich die Gesamtleitung zufiel, durchaus einen richtigen Instinkt hatte, wenn er mit einem derartigen Auftakt begann. Gewiß ist die Ausstellung als ein zusammenhängendes Ganzes gedacht, indem Gropius den Gesellschaftsraum eines zehnstöckigen Wohnhochhauses übernahm, Marcel Breuer das Appartement eines ebensolchen Wohnhotels, aber schon an den beiden seitlich sich anschließenden Räumen, in denen Moholy-Nagy die verschiedenen Möglichkeiten der Lichtgestaltung und Herbert Bayer[1] vorab die Darstellung serienmäßig hergestellter Gegenstände zeigte, weist darauf hin, daß es sich den Veranstaltern darum gehandelt hat, vor allem die Einstellung dem Beschauer zu übermitteln, die dieser Manifestation zugrunde lag: »La squelette d'une vie nouvelle!« (Le Figaro, 16. Mai 1930). Es muß gesagt werden, daß der Erfolg, den die Ausstellung auf dem sensiblen Pariser Boden zu erringen verstand, auf die künstlerische Kraft zurückzuführen ist, die über das Sinnliche der dargestellten Gegenstände hinaus die Vorstellung einer gemeinsamen geistigen Haltung in den Beschauern erstehen ließ.

EINZELHEITEN

Wie schon erwähnt, gehörte Gropius der eigentliche Auftakt: Bad, Turnplatz, Bar, Tanzfläche, Lese- und Spielnischen, Bibliothek, Radiogrammophon-Nische und Nachrichtenwand. Über dem Schwimmbad erhob sich eine rampenförmig aufsteigende Metallbrücke aus Tezett Rosten mit ihrer gitterförmigen Auflockerung der gesamten Drahtkonstruktion. Es gab da gelegentlich Blicke von unten nach oben, die nicht allen weiblichen Beschauern angenehm waren. Moholy-Nagy, der die verschiedenen Möglichkeiten der Lichtgestaltung von der Lampe bis zum Theater unter sich hatte, brachte die deutschen Standard-Modelle von Beleuchtungskörpern — von der Nachttischlampe

[1] Auf keinen Fall darf der Ausstellungskatalog vergessen werden, den Herbert Bayer in typographisch und inhaltlich besonders sorgfältiger Art bearbeitete.

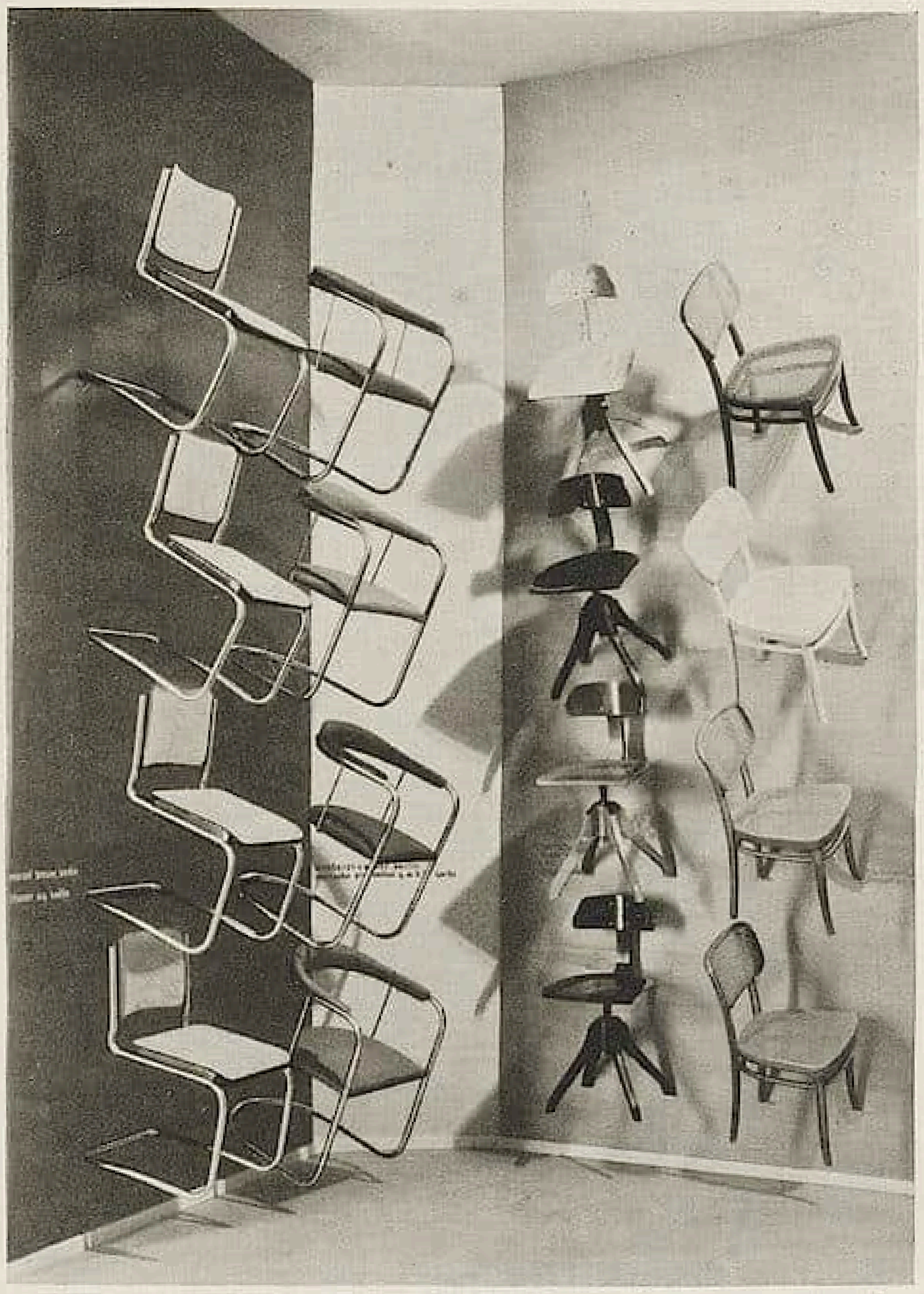
bis zu den Reflektoren — in ihren verschiedenartigen Funktionen eindringlich zur Darstellung. Gegenüber sah man das Licht in seiner Einwirkung auf die lichtemfindliche Platte (Photographie), im Hintergrund das Licht als belebendes Element des Theaters (Moholy-Nagy zeigte ein bewegliches Lichtrequisit einer elektrischen Bühne), schließlich bezog man das lebendige Theater selbst mit herein (Walter Gropius, Modell und Pläne zu seinem bekannten Theater für Piscator [1926]), Schlemmers Figurinen aus dem »Triadischen Ballett« (1923), Moholy-Nagys Szenenbilder aus Hoffmanns Erzählungen und andern Stücken. In der Mitte des Saales ein selbsttätiger Projektionsapparat, der Bilder aus dem neuen Deutschland zeigte und den als Lichtschutz drei Wände aus neuartigem Material (Trolit) umschlossen. An der letzten Wand, die den Übergang zu Herbert Bayers Räumen bildete, vor allem technische Porzellane und chirurgische Instrumente. Zwei Dinge fielen uns in Bayers Räumen vor allem auf: die Darstellung der Wollstoffe in gespanntem viereckigen Rahmen, die ihre Materie besonders eindringlich zeigten, da die umgeschlagenen Ecken plötzlich als Revers ausgebildet wurden und die Serienstühle (von Breuer, Mies van der Rohe, Schneck, Thonet usw.), die, halb schwebend, in vielfacher Wiederholung übereinander gereiht, bis zur Decke reichten. Dieses Gefangennehmen des Auges versuchte Bayer auch in der Anordnung der schönen Vergrößerungen neuer Bauten, indem er die Bilder kurvenförmig im Winkel, wie sie das Auge trifft, im Raume anordnete.



Charlotte Perriand (mit Le Corbusier et Pierre Jeanneret)
Arbeitszimmer der Direktorin der Pariser Zeitschrift »La Semaine à Paris«, Paris, Rue d'Assas. Es ist für die gemeinschaftliche Grundlage unserer Kultur sehr wichtig, daß wir endlich an den Punkt gelangt sind, an dem Aufgaben, die aus gleichen Bedingungen entstehen, auch im gleichen Geiste gelöst werden. Das Prinzip: in der ganzen Gestaltung (hochgestellte Schränke mit Schiebetüren, die Art der Unterbringung der Schreibmaschinen, die Verwendung von Glas und Stahl aus gleichen Gründen) Raum- und Lichtauswertung

Nicht zum wenigsten trug Marcel Breuer zum Erfolg der Ausstellung bei, denn das Publikum konnte sich hier an wirkliche Einrichtungen halten. (Allgemein fiel in Frankreich die ausgezeichnete Ausführung der Möbel auf.) Das Appartement eines Wohnhotels mit gemeinsamem Vorplatz, Bad und Küche, Herrenzimmer, Damenzimmer und Arbeitsraum (Büro) und seinen verschiedenen technischen Raffinements in den umlaufenden Standardschränken, den federnden Stühlen, den beweglichen Schreibtischen gab dem Publikum die Möglichkeit, sich mit der Wohnform als Ganzes auseinanderzusetzen, was durchaus nicht ablehnend geschah.

Sympathisch fühlte man, daß heute die geistigen Produktionsquellen auf der gleichen Basis beruhen und sich einer einheitlichen Kultur langsam nähern. Der Historiker



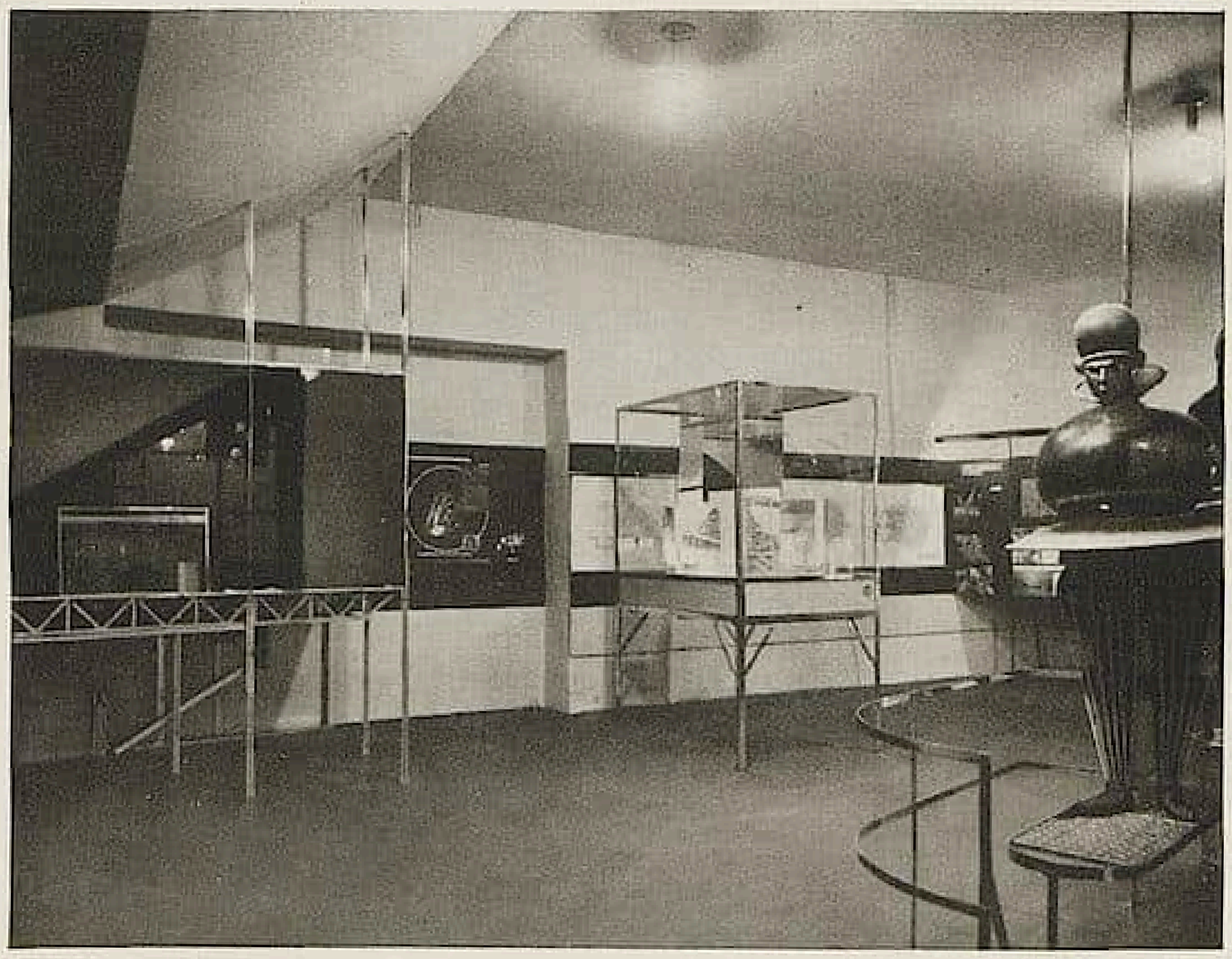
Herbert Bayer Anordnung von Serien-Stühlen
Deutsche Werkbundausstellung Paris 1930
Bayer, der auch die Typographie des Kataloges besorgt hat, zeigt ein besonderes Geschick in der suggestiven Anordnung von Serien-Gegenständen

könnte bemerken: Breuer hat seine Stahlrohrmöbel lange vor Corbusier gebracht oder Corbusier hat lange vor Breuer (im Pavillon de l'Esprit noveau, Paris 1925) die umlaufenden, auf Stützen stehenden Standardschränke verwendet, die Breuer zu einem Hauptbestandteil seiner Einrichtungen macht. Damit ist gesagt, daß die Produktionen sich heute bereits durchdringen und innerlich auf gleiche Quellen zurückgehen. Wenn man etwa das Breuersche Herrenzimmer mit dem Büro vergleicht, das Charlotte Perriand mit Corbusier und Jeanneret für die Zeitschrift »La Semaine à Paris« soeben fertigstellte, so wird man über die Ähnlichkeiten verblüfft sein, die oft bis ins einzelne gehen, obwohl beide Konzeptionen auf unabhängigem Boden entstanden. Das heißt: Beginn einer gemeinsamen Kultur.

WIE STEHT FRANKREICH ZU DER AUSSTELLUNG?

Wenn in Frankreich ein Stück aufgeführt wird, in dem ein modernes deutsches Interieur wiedergegeben werden soll, so sieht man gewöhnlich ein Paar quadratische Klubstühle, so schwer wie eine eiserne Kasse oder ein Büfett von der Massivität des Leipziger Völkerschlacht-Denkmales.

Dies hatte man anscheinend auch von der Ausstellung erwartet, die Gropius vorbereitete. Das Entscheidende an den französischen Äußerungen scheint uns zu sein, daß man gerade auf das Gegenteil dessen stieß, was man erwartet hatte, nämlich auf Leichtheit. »Was am meisten in der deutschen Abteilung überrascht, ist die Leichtheit« (»ce qui



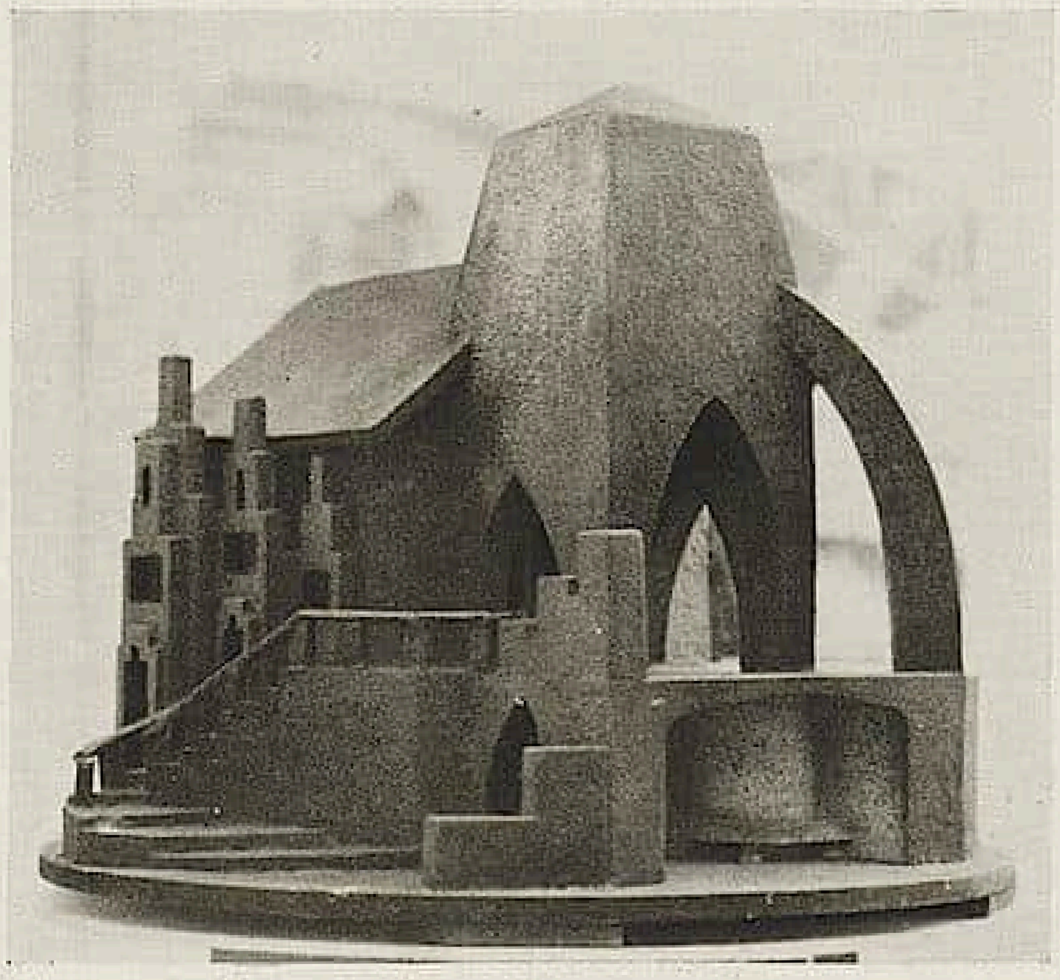
Moholy-Nagy Raum 2 der Pariser Werkbundausstellung
Links: Schwarzglasvitrine mit Theater- und Lichtspielmodellen von Moholy-Nagy. Mitte: Gropius-Modell des Total-Theaters. Rechts (im Vordergrund): Figurine von Schlemmers triadischem Ballett

frappe au premier abord dans la section allemande du Salon des artistes décorateurs, c'est la légèreté«, schreibt Vaillat im offiziellen Regierungsblatt: im »Temps« vom 21. Mai 1930). Also Leichtheit an Stelle von Schwerfälligkeit, »diese Ausstellung hat eine Wichtigkeit,« fährt Vaillat fort, »die niemand entgehen wird und die uns verpflichtet, sie genau zu studieren . . . 1910 hatten die deutschen Künstler im gleichen Grand Palais eine Ausstellung . . . Was für Ereignisse liegen zwischen damals und heute . . . München, das inzwischen die reaktionärste Stadt Deutschlands geworden ist, war damals das Hauptquartier des Werkbunds. Berlin ist an Stelle von München getreten, die kühnen Versuche, die vor dem Krieg von München ausgingen, strahlen heute von Berlin aus . . . es ist durchaus nicht übertrieben, wenn wir behaupten, daß die ‚Section allemande' nicht nur ein ‚Salon' ist, ein Salon unter soundso vielen andern, sondern daß sie in wirklicher Treue das Gesicht des jungen Deutschland wiederspiegelt. Ich betrachte dieses Gesicht mit Erstaunen. Wie hat es sich verjüngt! Wie ist es von der Idee verschieden, die sich jeder davon gemacht hat. Nicht wahr, es ist auf alle Fälle besser, daß wir auch auf diesem Gebiet keine Überraschungen erleben . . . Man hat viel von Nacktkultur, ‚Nudisme', gesprochen. Genauer ausgedrückt, handelt es sich um Körperkultur . . . Die jungen Mädchen, deren handgewebte Stoffe man im Grand Palais sehen kann, gehen Samstag und Sonntag aufs Land, um dort im Naturzustand zu leben. Es entsteht dadurch eine neue Silhouette der deutschen Frau, feiner, gelöster, schlanker. Gerade in dieser Veränderung finde ich die Erklärung für einen Vorwurf, den man unfehlbar diesen lichten, durchscheinenden, weit offenen Räumen machen wird. Der Mangel an Gemütlichkeit (le manque d'intimité), den man vorwerfen wird, entspricht den von Grund auf veränderten Beziehungen zwischen Mann und Frau durch den Sport . . . Es gibt heute sozusagen ein Freilichtleben (plein airisme) des menschlichen Wesens, wie es früher eine Freilichtmalerei gab . . . Dies haben die jungen Künstler, die ihrerseits selbst an dieser Bewegung teilhaben, durch neue Gestaltung und durch neue Materialien auszudrücken versucht, anstatt wie die unsern sich durch ich weiß nicht welche Romantik von der Form erdrücken zu lassen«.

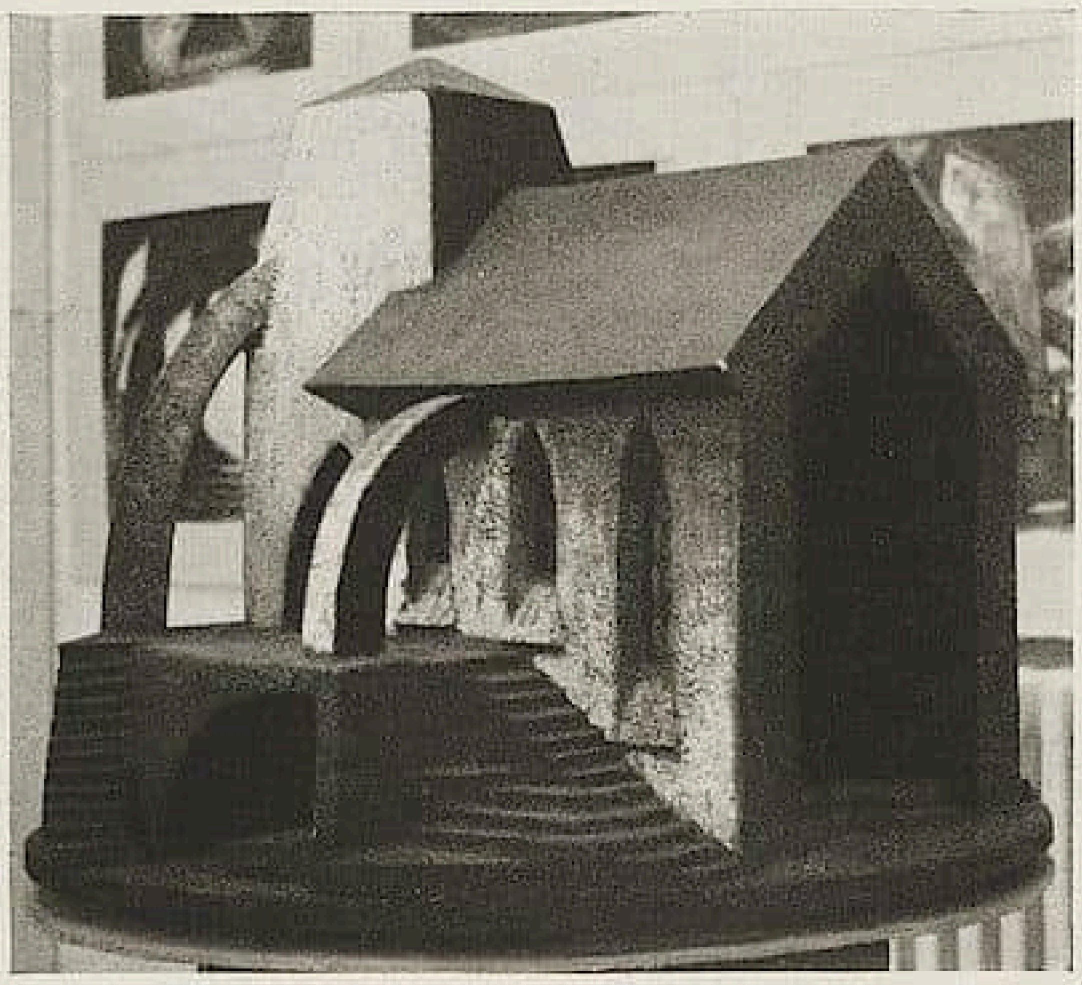
Ähnlich wie der »Temps«, der ja für die Tonart der ganzen Provinzpresse maßgebend ist, haben auch mit wenigen Ausnahmen die andern Blätter reagiert.
Ist es nicht zum Verwundern, daß selbst im »Figaro« (16. Mai 1930) Arsène Alexandre, der Daumierbiograph, der seiner ganzen Einstellung nach selbstverständlich auf anderem Boden steht, der Ausstellung eine gewisse Hochachtung nicht verweigert? Er trifft einen wichtigen Punkt, wenn er sich fragt: »Ist das wirklich eine Kunstgewerbeausstellung im üblichen Sinn? Non c'est plutôt une nouvelle conception des lignes, surfaces, contenances pour une vie abstraite, disciplinée sans restrictions, ni souci d'atténuer la vie même.« Man kann verstehen, daß in dem siebzigjährigen Beschauer Bedenken aufsteigen, ihm fehlt das »Schlagen des Herzens (les battements du cœur)«, aber er fügt doch hinzu: »Die Veranstalter haben in diesem Werk das Skelett für ein neues Leben geschaffen.«
Wir wollen die wenigen Gegenstimmen nicht vergessen, die im rein nationalistischen Lager abgegeben worden sind. Der Kritiker des »Journal« (de Pawlowski) sagt vom »modernen Stil« ähnliches aus, wie Alexandre vom »Kunstgewerbe« dieser Ausstellung: »Le style moderne n'existe pas au sens où nous entendions le mot jusqu'ici«. Er sei ein »style en mouvement, un style perpétuellement changeant, un style cinématique«. Und wenn auch anerkannt wird, daß dieser Stil durchaus nicht ohne Ernst und ohne Größe sei, er wird abgelehnt. Die Ablehnung wird begründet. Der Kritiker sieht als Grundlage der Kunst den Luxus, die Freude und den Komfort an. Für uns führen heute keine Brücken mehr zu der Anschauung, daß die Grundlage der Kunst »Luxus und Komfort« bedeuten, wir glauben, das über den Menschen Hinausgehende findet sich sogar in andern Regionen.

WAS BEDEUTET DIE AUSSTELLUNG?

Der Erfolg der Ausstellung auf dem heiklen Pariser Boden bedeutet vor allem eines: Nachträgliche Legitimierung der Arbeit, die das Bauhaus geleistet hat. Die Hetze und die Verleumdungen, die zehn Jahre lang in Deutschland gegen das Bauhaus gewütet haben, erweisen sich immer mehr als instinktlose Kurzsichtigkeit. Die Ausstellung ist weniger ein Griff in die Zukunft, als eine zehnjährige Bilanz. Die internationale Revision, die gewiß nicht durch befreundete Revisoren vorgenommen wurde, hat die Bilanz immerhin als richtig erkannt und in das deutsche Aktiv-Saldo eingetragen.



Johannes Schröder, Hamburg. Drehscheibenmodell zu »Egmont«. Ausgeführt zur Goethewoche in Bochum Phot.: Dr. E. Lehmann
Aus der Ausstellung »Moderne Bühnenkunst in Hamburg« (s. S. 440)



Johannes Schröder, Hamburg, Drehscheibenmodell zu »Egmont«. Ausgeführt zur Goethewoche in Bochum
Phot.: Dr. E. Lehmann
Aus der Ausstellung »Moderne Bühnenkunst in Hamburg« (s. S. 440)

RUNDSCHAU

VON DEN MUSEEN

DIE NEUORDNUNG DES KRONPRINZENPALAIS

Die moderne Abteilung der Nationalgalerie hat durch Justi eine durchgreifende Neuordnung erfahren, die sinngemäß akzentuiert und die Werte vorzüglich gegeneinander herausstellt. Der für museale Zwecke wenig geeignete Bau sollte trotzdem, je eher je besser, die von Tessenow bereits ausgearbeitete und im Prinzip genehmigte Umgestaltung erfahren; denn so wie die Dinge jetzt liegen, bleibt auch die beste Neuordnung immer noch eine Art Notlösung. Aber auch diese ist ein Verdienst. Die Gemälde Corinths füllen im Parterre die beiden Säle links und erhärten in aufschlußreicher Beziehung untereinander aufs eindringlichste, daß die deutsche Malerei nach 1900 in dem Oeuvre dieses kraftvollen Ostpreußen einen einsamen Gipfel erreicht und daß die Spätwerke dieses Malers einmal mit denen von Greco oder Rembrandt in einer Linie rangieren werden. Daß es Justi gelungen ist, einige der bedeutendsten Spätwerke Corinths, wie den schlechthin erschütternden »Ecco homo«, das visionäre »Trojanische Pferd«, das Porträt von Georg Brandes neben anderem seiner Galerie zu sichern, ist eine Tat, zu der man ihn und uns beglückwünschen muß. Daß gegenüber diesem Eindruck beim Durchwandern der anderen Säle lange nichts aufkommt, beweist am besten das absolut Bezwingende der Corinthschen Einmaligkeit. Das zeitgenössische Berlin, das diese Corinthsche Entwicklung begleitet, ist fast belanglos, selbst Liebermann erscheint nach Corinth wie eine Größe zweiten Ranges, obwohl in dem ihm reservierten Raum das Amsterdamer Waisenhaus immer wieder besticht und die Schätzung dieses Malers stützt. Erst bei den Franzosen, die v. Tschudi der Galerie gesichert, atmet man erleichtert auf, aber es muß auch gesagt werden, daß an die Stelle der Bewunderung von einst ein Gefühl kühler Hochachtung getreten ist. Möglich, daß die Ungleichheit der Qualität heute offensichtlicher ist und auch hier die Nähe Corinths die künstlerische Distanz verlängert. Die Dinge aber, die uns voll und ganz wieder gefangen nehmen, uns innerlich umklammern und festhalten, sind im oberen Stockwerk, in den ehemaligen Domestikenzimmern dieses unglücklichen Baus mit einem beispielhaften Gefühl für malerische Werte neugeordnet. So gut sah man die Maler der »Brücke« noch nie zusammen. Die Heckel- und Kirchner-Zimmer zumal, die der ordnenden Hand des Direktors alle Ehre machen. Und ganz neu und mittelalterlich groß in seiner Erscheinung wirkt hier Emil Nolde, der jetzt endlich auch einen eigenen Saal bekommen hat. Das innere Gesicht dieses Revolutionärs von gestern, den die Jugend von heute mit Recht bereits als Klassiker verehrt, erscheint mir wie zeitlose Ewigkeit. Man denkt an ganz frühe europäische Dinge, dann an die Glasfenster in Chartres, und es wird einem erst ganz langsam klar, daß es im Grunde unser eigenes »Gesicht« ist, das hinter diesen verhalten glühenden Bildern steht. Ganz ausgezeichnet gerade in diesem Raum, der fast ganz Leihgabe des Künstlers ist, die letzte Neuerwerbung der Galerie.

Vieles ist natürlich in diesem werdenden »Museum der Lebenden« notgedrungen Provisorium — der Ausbau ins Europäische hinein ist besonders zu begrüßen — so verbietet an dieser Stelle

Himmelfahrt Christi — Bischöfliches Palais, Speyer

und seine Immunität vor der Zerstörung 1689. Weiterhin bezieht sich auf den Dom selbst und seine Geschichte die bereits bestandene Schausammlung des Domsaals, die erweitert wurde um einen zweiten Saal im Erdgeschoß und um eine kleine Sammlung von Handschriften aus dem Dome sowie Veröffentlichungen über die Geschichte des Domes (im Obergeschoß, Schraudolph-Saal). Im Erdgeschoß befinden sich: Ansichten des Domes vor und nach der großen Zerstörung 1689 bis zur Neuzeit, Baupläne zum Wiederaufbau der zerstörten Teile im 18. Jahrhundert, Architektur- und Skulpturreste aus dem Dome, Funde von der Öffnung der Kaisergräber 1900—1906, photographische Aufnahmen von der Durchführung dieser Arbeit, schließlich Rißzeichnungen für die Geschichte des Doms (angefertigt für das Jubiläumswerk von F. Klimm, Der Kaiserdom zu Speyer). Als neuentdeckte Besonderheit konnte hier die älteste Originalansicht des Domes von 1606 ausgestellt werden. Sie zeigt einen Blick

doch der Raum, auf weitere Einzelheiten einzugehen, die wie die sehr geschickte Verteilung der Plastik und die Einordnung der eigentlichen, meist glücklich zu nennenden Neuerwerbungen bei nächster Gelegenheit näher beleuchtet werden sollen. Für diesmal muß die Feststellung genügen, daß die Kunst in diesem Hause lebt und daß man Justi zu seiner Arbeit beglückwünschen darf. Biermann

ALTES MUSEUM IN BERLIN

Anschließend an die römischen Säle des Alten Museums wurde ein neuer Raum mit etruskischen Grabaltertümern dem Publikum zugänglich gemacht. Es handelt sich vorwiegend um reliefierte Aschenkisten mit der rundplastischen Liegefigur des Verstorbenen auf dem Deckel. Die Denkmäler umfassen einen Zeitraum vom 6. Jahrhundert v. Chr. bis zum 1. Jahrhundert n. Chr. und spiegeln in ihrer Entwicklung die Einflüsse der griechischen Kunst deutlich wieder. S.

VOM HISTORISCHEN MUSEUM DER PFALZ IN SPEYER

Anläßlich der 900-Jahrfeier des Kaiserdoms zu Speyer hat das Historische Museum der Pfalz in seinem Hause eine Ausstellung eingerichtet. Im Mittelpunkt dieser Ausstellung steht das im Maßstab 1 : 100 neuangefertigte Holzmodell: Der Dom

auf den Dom von Südwesten, also auf die in ihrem ursprünglichen Aufbau nicht mehr vorhandene Vorhalle des Doms und auf die nördlich der Vorhalle erbaute Jesuitenkirche, von der bisher überhaupt keine Außenansicht bekannt war.

Da von der ehemaligen reichen Ausstattung des Domes nichts mehr unbeschädigt erhalten ist, wurde unternommen, durch eine Ausstellung von Kunstwerken aus dem Gebiet der alten Diözese Speyer — sie erstreckte sich über den Rhein bis südlich Baden-Baden und bis nahe Stuttgart — und der neuen Diözese — sie deckt sich mit dem politischen Gebiet der Pfalz — ein Bild von dem ehemaligen Kunstleben im Bistum Speyer zu geben: Plastik, Malerei, Kunstgewerbe, Urkunden und Bücher des Mittelalters und der Barockzeit füllen diesen zweiten und größeren Teil der Festausstellung, in den auch die in diesen Rahmen gehörigen Stücke der Schausammlung des Historischen Museums selbst wie auch der Privatsammlung v. Bassermann-Jordan, Deidesheim, einbezogen wurden. Entgegen der bisherigen Anschauung, auch in wissenschaftlichen Kreisen, daß die Pfalz arm an Kunstwerken sei, da die zahlreichen Kriege allen möglicherweise vorhandenen Besitz zerstörten, konnte eine schöne Schau zusammengestellt werden. Der Katalog umfaßt insgesamt,

einschließlich der eigentlichen Domausstellung, 570 Nummern. Aus der jetzigen Diözese Speyer wurde der Bestand an mittelalterlichen Kunstwerken nahezu vollständig herbeigeholt. Barock ist, vom Kunstgewerbe abgesehen, nur durch wenige Stücke vertreten. In qualitativer Hinsicht steht die Schau auf sehr gutem Durchschnittsmaß. Hervorragen eine Madonna aus Stein, um 1340, aus Imsweiler; eine Gruppe Mariae Ohnmacht, Ende des 14. Jahrhunderts, aus Ebernburg; ein sitzender hl. Nikolaus, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, aus Dernbach; ein hl. Georg zu Pferd, Mitte des 15. Jahrhunderts, aus Tiefenthal; eine Reihe spätgotischer Figuren; ferner ein hl. Bartholomäus, Mitte des 18. Jahrhunderts, aus Ramberg und zahlreiche Stücke des Kunstgewerbes (Glasmalerei, Goldschmiedekunst und Paramente).

Der größte Teil der Plastik ist leider durch neuere und neueste Fassung in seiner guten Wirkung beeinträchtigt, eine Folge des Vorzugs andererseits, in Kirchenbesitz zu gehören und dort noch in Verwendung zu sein.

Hl. Georg aus Tiefenthal, Pfalz — Speyer, Museum

Die Plastik, vor allem der Spätgotik, steht vornehmlich in Beziehung zu Mainz und dem Oberrhein. Unter den lokalisierbaren Goldschmiedewerken finden sich außer Augsburger Arbeiten fünf Speyerer Arbeiten, sodann ein Kelch aus einer Werkstatt in Neustadt a. H., ein Kelch aus Worms, eine Monstranz aus Mainz und schließlich ein Becher für Johanniswein aus Frankfurt a. M. In der Malerei ist die kleine Rotsandsteinplatte mit der thronenden Madonna zu beachten, die, aus dem Grundstein der Augustinerklosterkirche zu Speyer stammend, auf 1265 zu datieren ist. Die wenigen gotischen Altartafeln, die vorhanden sind, aus Königsbach, Maikammer, Oggersheim und Studernheim, sind für die Geschichte der Malerei in der Pfalz von großer Bedeutung. Ein in Landstuhl neu aufgefundener, doppelseitig bemalter Altarflügel, der farblich und kompositionell höchst interessant ist, dürfte ebenso wie die guten, vorzüglich instandgesetzten Bilder aus dem bischöflichen Palais ortsfremd sein. Das Bild »Der geduldige Job (Hiob) und seine Frau«, 18. Jahrhundert, ist äußerst gewandt gemalt. Bücher und Urkunden, die vom Bayrischen Staatsarchiv Speyer ausgestellt wurden, bringen neben ihrem künstlerischen Wert vor allem einen Beitrag zur Geschichte des Bistums Speyer.

F. Dettweiler

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Freie Kunstschau / Sowjet-Maler / Tagore

Die »Juryfreie«, längst eine der wichtigsten Positionen des Berliner Kunstgetriebes, tritt nunmehr ausstellerisch in zwei Abteilungen vor die Öffentlichkeit: mit der »Allgemeinen Unabhängigen«, welche absolute Freiheit und Gleichheit verbürgt, und der »Freien Kunstschau«, die in erster Linie aufgeforderte, noch wenig bekannte Leute zu zeigen gedenkt. Da der scheußliche alte Glaspalast endlich ausrangiert wird, hat sich die »Juryfreie« im ehemaligen japanischen Botschaftsgebäude eingenistet. Es ist ein nicht unpittoreskes Provisorium. (Über ein brauchbares Ausstellungshaus verfügt Berlin ja überhaupt nicht.) Die Unterbindung der freien Einsendungen hat das Gesamtbild zweifellos verarmt. Bei aller anzuerkennenden Bemühung, Verborgene ins Licht zu rücken, hat es der Sache viel von ihrer Eigenart genommen und dabei den Anteil des Schwachwertigen keineswegs

verringert, daß nun auch hier die Künstler anfangen, kritisches Kollegium zu spielen. Im einzelnen konzentriert sich das Interesse auf die Schweizer Gruppe »Blau-Rot«, aus der sich durch kühnen Formenwurf Coghuf, in kubistisch verfestigter Laune des Zuschnitts Hindenlang hervortun, — und auf gute Plastikleistungen, wie Gyula Geigers überlebensgroßen verkrampften Soldatenkadaver und die Porträts von Isenstein, vom Prinzen zu Wittgenstein-Berleburg. Halle überrascht durch eine stilistisch entschiedene Zelle, die als Maler besonders Häss und Keethmann, als Bildner Weidanz vertreten. Aus derselben Stadt die vollschriftigen Zusammenfassungen H. Menzels. Neben längst Geschätzten, wie J. Adler, Werner Scholz, Räderscheidt, Heinr. Schwarz heben sich aus einem ziemlichen Wust von vielfach merkwürdig flüchtigem, dabei expressiv aufgepumptem Zeug, das durchaus als Rückfallerscheinung zu werten ist, erfreulich heraus die inspirierten Freimalereien von Gustav Schopf, Landschaftliches von Paul Wilhelm, Jonas, Graumann, die in verschossene Töne und zierlichen Kostümplunder chagallisch verspielten Arbeiten von Anette Engelmann, die tropischen und heimischen Naturphantasien des abenteuerlichen Eigenbrötlers Schroeder-Wiborg, die Beiträge von Simsch, Bergmann, Poll und schließlich mancherlei Graphik von Lesser, Hans Fischer, Rosenthal-Rotermund. Recht verfehlt hingegen alles, was sich an mehrteiligen Altartafeln in verschraubter oder breit hingepfuschter Manier auffällig breit macht.

In der Sezession eine von der Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland veranstaltete Ausstellung von Sowjet-Malern, enttäuschend nicht so sehr durch den Mangel an Bildreizen und Begabungen, als durch das Fehlen eines spezifischen Gesamtcharakters, der von den politischen Kräften des kommunistischen Staatswesens, von der Entschlossenheit der neuen Wirtschaftsideen und Lebensformen, von der besonderen russischen Färbung dieses Systems bestimmt wäre. Gewiß behandeln einige dieser Bilder Themen der Arbeit oder das Ingenieurwerk den »Turksib«. Aber das bleibt nicht nur hinter dem russischen Film, sondern auch hinter thematisch verwandten deutschen Bildern an Bekenntniskraft weit zurück. Kenner der russischen Malerei konstatieren befriedigt, daß offenbar die Flut des deklamierenden Kitschrealismus, mit der der Massengeschmack auf die kühnen formalen Experimente der ersten Jahre reagiert hatte, abgeebbt und eine gewisse Leichtigkeit und Vielfalt der Kunst an die Stelle doktrinärer und hurrarot-propagandistischer Verengung getreten ist. Immerhin, das alles hatte das Überzeugende der Konsequenz. Was wir jetzt vorfinden, wirkt in jedem Sinne undokumentarisch. Es könnte fast ebenso aus Lettland stammen. Das Hübsche, Zarte, Aparte, eine geradezu pariserische Note wird deutlich, während man vergebens nach robuster Ursprünglichkeit und karger Einfachheit des Ausdrucks Umschau hält. Besonders vermißt man Proben von Arbeitermalerei, Bauernmalerei, dann auch die Gruppe »Oktober«, einen Künstler wie Deinecke. Unter den vertretenen, die ja nur zum Teil interessieren können, sind es vor allem Pachomoff, Labas, Pimenoff, Altmann und Schifrin, die durch persönliche Eigenart, kultivierte Hand und Esprit der Formulierung bestechen und gewiß in jedem internationalen Zusammenhange gute Figur machen würden.

Aus dem Durchstrichenen seiner Manuskripte, das die spielende Feder zu allerlei sonderbarem Geschlinge und Gewürm auskritzelte, hat sich Rabindranath Tagore nun im hohen Alter seiner Weisheit zu zeichnerischen, vom Tuschpinsel unterstützten Phantasien anregen lassen, die (in der Galerie Ferd. Möller zu sehen) für uns nicht zuletzt darum so überraschend sind, weil sie, ohne jede evidente Beziehung zu Stimmung und Sinn seines Dichtens, auf eine orientalisch-kalligraphische, asiatisch-bizarre Art dem Formenzug etwa eines Nolde oder Rohlfs sehr nahe kommen. In diesen eckigen Tiersilhouetten und dämonischen Gestalten, die sich meist in weißen Linien von einem traumhaft dunklen, gesprenkelten Grunde abheben, hat auf oft sehr ausdrucksvolle Weise viel von dem magischen Figurenwesen Südasiens seinen Niederschlag gefunden, wie es etwa in den Schattenspiel-Marionetten Siams oder Javas heute noch lebendig zutage tritt. Wolfradt

PARISER AUSSTELLUNGEN

Pariser Wandteppiche in der Manufacture des Gobelins / Programm-Ausstellung bei Georges Petit / Charles Péquin bei Marseille

Die »Manufacture des Gobelins« fährt fort, historische Ausstellungen der Wandteppiche zu veranstalten. Voriges Jahr waren es diejenigen der Renaissance, meist vlämische und italienische Werke. Frankreich war fast ausschließlich durch die Erzeugnisse der von Franz I. in Fontainebleau gegründeten Werkstätte vertreten. Die diesjährige Ausstellung versucht einige Klarheit über die Anfänge der Pariser Werkstätte vor der Zeit von 1662 zu bringen, als Colbert sie als königliche Fabrik im »Hôtel des Gobelins« unterbrachte. Diese Entwicklung ist sehr dunkel: einerseits besitzt man einige Urkunden, andererseits eine ansehnliche Anzahl Werke. Aber die Zuschreibung eines Werkes an eine bestimmte Werkstatt bleibt öfters recht fraglich. Mit Hilfe einiger Sammler ist es gelungen, die bedeutendsten der großen Serien dieser Zeit zu vereinigen: die Jagden des Königs Franz des Ersten, die eine offene Nachahmung der berühmten Jagden Maximilians sind, die fast rein dekorativen Laubwerke (Rinceaux), die landschaftlich hervorragende Geschichte Psyches nach van Orley. Diese Arbeiten erweisen sich als noch sehr stark von den Vlamen beeinflußt. Man muß bedenken, daß die meisten Werk-

Degas Bildnis Diego Martelli

Ausstellung in der Galerie Georges Petit, Paris

meister, vor allem Marc de Comans und François de la Planche (van Planken) vlämische Schulung genossen haben. Später beginnt, besonders unter dem Einfluß der Maler, eine spezifisch französische Richtung sich zu offenbaren. Marias Leben nach Philippe de Champaigne, Ulysses Arbeiten nach Simon Vouet erinnern sehr stark — viel zu stark — an Gemälde. In der zweiten dieser Serien besonders hat man schon die Vorzüge und die Nachteile der klassischen Gobelins: geschickte Inszenierung, feine Wahl der Farben, aber auch Fehlen an einem spezifischen Stil des Wandteppichs.

Zugunsten der »Cité Universitaire« veranstalteten die Herren Bignou und Bernheim Jeune, die Besitzer der einst berühmten, aber seit dem Kriege sehr altmodischen »Galerie Georges Petit«, eine große »Programm-Ausstellung«, um zu verkünden, daß die Einstellung des Hauses eine ganz neue geworden sei. Kein Museum in Frankreich könnte ein gleichwertiges Bild der Malerei seit hundert Jahren geben. Man findet nur die allergrößten Maler und von jedem ein paar besonders bedeutender Bilder. Das gefährliche Unternehmen ist so vollkommen geglückt, daß man alles zitieren müßte. Da das leider unmöglich ist, heben wir besonders unter den Alten Corots »Mademoiselle de Foudras«, den Daumier, Courbets »Blumen« hervor. Unter den Impressionisten: Manets berühmter »Bettler«, die vier Renoir, Cézannes »Stilleben«, Toulouse-Lautrecs »Goulue«; doch sind Degas Bilder vielleicht noch die schönsten: das kräftige Porträt von Diego Martelli und eine Dame auf einem Sofa mit entzückenden grauen Farben, die von einem merkwürdig aristokratischen Kolorit zeugen. Dann kommen die Lebenden: Vuillard, dessen Bildnis

Théodore Durets ein Meisterwerk der Intimität ist, Bonnard, Dufresne mit einem fast klassischen Stück, Derain und Segonzac, jeder mit einem Stilleben, Matisse, dessen Odaliske, zarter als gewöhnlich, einen ganz eigentümlichen Reiz ausübt, Dufy, Picasso, in seinen letzten Werken rätselhaft. Sicher ein vielversprechendes Programm.

Es muß gesagt werden, daß Charles Péquin, der seine Werke in der neu ausgestalteten Galerie Marseille, Quai Voltaire, zeigt, den Platz, der ihm in der jetzigen französischen Malerei gebührt, nicht besitzt: die Maler schätzen ihn stark, das Publikum kennt ihn wenig. Ganz still und ohne Reklame malt er seine durchdachten Bilder, deren jedes Stückchen kostbar ist und vor welchen man an den großen Chardin denkt. Denn er besitzt dieselbe Gabe, die bescheidenste Wirklichkeit dichterisch umzuformen. P. C.

»DAS MODERNE BÜHNENBILD« IN HAMBURG

Das moderne Bühnenbild in Deutschland betitelt sich eine der ersten Aufgaben des Hamburger Kunstvereins im neuen Schneider-Bau.

Der gute Gedanke, dem in Hamburg tagenden internationalen Theaterkongreß eine illustrative Folie zu geben, wurde dadurch in seiner durchgreifenden Ausführung gehemmt, daß sowohl Essen wie die Werkbundausstellung in Paris notwendiges Material fernhielten. So unmöglich es bei vorwiegend ästhetischer Betrachtung auch ist, das Nebeneinander von Szenenentwürfen, Figurinen, Fotos und Bühnenmodellen abwägend zu meistern, so heilsam scheint der Zwang für den Besucher, sich durch rege geistige Mitarbeit in dramatische Akzente hineinzudenken, um Bühnenwirksamkeit und zugleich die daraus resultierende künstlerische Notwendigkeit einer Skizze oder Ausführung nachzuempfinden. Es war vom »Standpunkt« des örtlichen Betrachters erfreulich festzustellen, daß die Beteiligung der weiteren Landschaft — äußerlich umfaßte sie den vierten Teil von etwa 40 Namen — durch die Güte der Leistungen das Niveau überragte. Trotz so bekannter auswärtiger Namen, wie Gropius, Grosz, Hasait, Cesar Klein, Poelzig, Schlemmer, Sturm gaben die Johannes Schröder, Gröning, Mahlau, Schneider Anlaß zur Hervorhebung. Am stärksten ist die Spannweite bei Johannes Schröder-Hamburg, sichtbar bei Arbeiten für ein halbes Dutzend in- und auswärtiger Bühnen, vorstellbar am Beispiel der für dasselbe Stück nach zwei Seiten gelieferten Entwürfe. Karl Gröning-Altona reiht sich mit knappen und treffenden Skizzen an. Der Lübecker Maler Mahlau besticht begreiflicherweise, auch neben einem anderen Maler, wie etwa George Grosz, dessen Aquarelle einer bühnenmäßigen Wirkung entbehren. Es ist kein Zufall, daß unsere besten Architekten, Oberbaudirektor Schuhmacher und Karl Schneider, jener im künstlerischen vielseitig ausgreifende mit Bühnenbildern, dieser, der Schöpfer unseres neuen schönen Ausstellungshauses mit dem Umbauprojekt der Kammerspiele-Hamburg anwesend sind.

Mit der Experimentierbühne von Georg Kellermann hat die Ausstellung ihren echt deutschen Außenseiter. Als Beamter im Hauptberuf abseits der Theaterstraße in Lüneburg sitzend, bastelte dieser Mann im Maßstab 1:20 eine mit allem Zubehör ausgestattete Versuchsbühne, der er alle Beleuchtungseffekte abzujagen imstande ist, die sich zwischen besonntem Meer und beleuchteter Großstadt, zwischen Morgen und Mitternacht erdenken lassen. Exotische und moderne Tanzmasken und Kostüme, die ersteren leider ziemlich ungeprüft aus dem Handel und von Sammlern übernommen, die letzteren — Tanzmasken und Kostüme des so tragisch verstorbenen expressionistischen Tänzerpaares Walter Holdt-Lavinia Schulz unglücklich aufgehängt — füllten, das Thema abrundend, die übrigen Räume des Hauses.

Unter dem Titel Form und Maske hatte gleichzeitig das Museum für Kunst und Gewerbe aus seinen Beständen dem Theaterkongreß Rechnung getragen. Die künstlerisch durchformte Maske nach den im Hause vereinigten Kulturen von griechischen Bronzen, Tanagrafigürchen über die starre Glätte japanischer No-Masken zur meist durch Porzellane und Stiche verlebendigten Commedia dell' Arte und Oper des Barock und Rokoko und endlich bis zu den Theaterzetteln und farbig so eindringlichen Plakaten des Toulouse-Lautrec war das anschaulich darzustellende Programm, das dem Besucher die Möglichkeit geben sollte, das eine nie erlöschende Bedürfnis zur Ausdrucksformel in der Bewegtheit durch Zeiten und Völker zu verfolgen. Heinrich Kohlhaussen

DIE WILLMANN-AUSSTELLUNG IN BRESLAU

Zur Feier des 50jährigen Bestehens des Provinzialmuseums und des 300. Geburtstages Michael Willmanns, des bedeutendsten schlesischen Barockmalers, wurde eine Willmann-Ausstellung eröffnet.

Willmann steht als Maler in der Geschichte des deutschen Barock in erster Reihe. Obgleich er in Königsberg geboren ist, darf Schlesien ihn doch in Anspruch nehmen, denn nach Wanderjahren in Holland und Deutschland (Berlin, Prag) ließ er sich in Kloster Leubus nieder. Sein Schaffen füllt gerade die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Entwicklung führt von einem gedrängten Frühstil, der mit kühnen Kontrasten von dunkler Masse zu mystischen Leuchtpartien arbeitet, über die klassisch reife Form der 80er Jahre zu einer ganz hellen Farbigkeit um 1700, die wahre Wunder von leisem Duftspiel entfaltet.

Prächtige Beispiele der ersten Periode sind die

zwölf Riesentafeln der Apostelmartyrien aus Leubus, Hauptbilder des Mannesalters der herrliche »Raub der Europa« aus Schwerin, die »Huldigung vor dem Großen Kurfürsten« aus Königsberg, ein frisch gemaltes Historienbild und schließlich eine Gruppe von Landschaften, die sich der holländischen und französischen Landschaft des 17. Jahrhunderts anschließen. Nach dem Ensemble dieser Werke ist Willmann der beste Landschafter des deutschen Barock. Die Tat der Spätzeit ist das hohe Altarblatt für Ottmachau, »der Hl. Nikolaus unter den Schiffbrüchigen«, eine durch Anlage wie malerische Behandlung imponierende Leistung. Ergänzt wird das Bild seiner Persönlichkeit durch die venezianisch-leichten Zeichnungen und die (seltsamerweise gemalten) Vorlagen für Graphik (»Grüssauer Passionsbuch«, gestochen von Sandrart u. a.).

In sehr glücklicher Weise stellte Museumsdirektor Dr. Wiese, dem zusammen mit Dr. Kloß die Ausstellung zu danken ist, in den Reigen der Großbilder die bisher fast unbekannten vierzehn Nothelfer aus Kamenz und vier goldene Kirchenväter aus Ottmachau, Barockplastik hohen Ranges, die vieles überragt, was im Westen längst publiziert ist.

H. Gr.

F. Hodler Fräulein Léchaud

Aus der Versteigerung der Sammlung Rütschi-Zürich durch die Galerie Fischer in Luzern am 30. August

NEUES BAUEN IN KÖLN

Im Gegensatz zu der städtischen Sommerausstellung des vorigen Jahres, deren unbestrittener Gipfel eine Auswahl kostbarer Einzelstücke aus Kölner Museen war, trägt die gegenwärtige Darbietung im Staatenhaus den Stempel des praktischen, mit dem Alltag unmittelbar verflochtenen Lebens. Und gerade die Abteilung, die man mit dem Begriff Kunst am wenigsten in Verbindung bringen möchte, ist diesmal die erstaunlichste, die Abteilung für Kanalbau. Hier, wo ingenieurmäßiges Schauen und Rechnen uneingeschränkt walten, ist alles klar, groß, kühn, gekonnt, bewältigt, geformt, während auf den Gebieten, die in den Spalten einer Kunstzeitschrift am ehesten legitim sind: der Stadtbaukunst und der Einzelarchitektur, es allenthalben irrlichteliert und kriselt. Diese unleugbare Tatsache erscheint bezeichnend für unsere Gegenwart. Es ist gut und dankenswert, daß Köln einmal von sich aus zeigt, was es seit 10 Jahren im Einzelbau geleistet und gefehlt, wohin es städtebaulich will und nicht will oder nicht glaubt wollen zu können, und wäre es auch nur mit dem Erfolg, uns klar zu machen, wie tief wir noch im Dickicht stecken.

Das größte Hemmnis für gesunden, vernunftgemäßen Städtebau, so hat einmal einer unserer führenden Theoretiker — ich glaube Siercks — gesagt, liegt in dem dreifach geheiligten Privateigentumsbegriff unserer Zeit. An dies Wort denkt man, wenn man die von keinem wahrhaft stichhaltigen Generalbebauungsplan gelenkte Siedlungsflickarbeit der letzten zehn Jahre wahrnimmt und die einseitige Verlagerung und Massierung der Grünflächen nach draußen, was alles die programmatische Idee dieser Ausstellung, Durchflechtung und Verschränkung von Stadt und Land, von Wohnraum, Arbeitsraum, Erholungsfreiraum, Nutzgartenraum, zu einer tragischen Fiktion macht. Doch nicht an allem trägt Schuld der privatwirtschaftliche Zerstückelungs- und Vereitelungsdämon. Die Kölner Siedlungen hinken vielfach in Grundriß und Aufriß hinter den Erkenntnissen und erprobten Möglichkeiten der Zeit einher; ein Vergleich mit den gleichzeitigen Leistungen Rotterdams oder Frank-

Meister des Morrisonaltars — Die Verspottung Christi
Aus der Versteigerung der Sammlung Han Coray durch Wertheim am 1. Oktober in Berlin

furts macht dies evident. Das Übel kommt aus der falschromantischen, retrospektivästhetischen Verspieltheit des architektonischen und gesellschaftlichen Denkens. Im Einzelgroßbau hat diese Denkrichtung zu der Monumentallüge des Bonatzpalastes am Neumarkt geführt, welches Monstre uns das Hochbauamt in seiner Ausstellung in dem Augenblick vorführt, wo es dem Gegner St. Aposteln unter Mitwirkung einiger Komplicen des Vorkriegs endgültig den Knock out gibt. Bevor der Deutsche Denkmalschutz Mitte September in Köln zu seiner Beratung über Fragen der Altkölner Kirchenstadt im Zusammenhang mit dem Projekt der Altstadtsanierung zusammentritt, sollte er sich die Katastrophe am Neumarkt ansehen, damit er erkenne, wie gerade diejenigen, die den neuen Baugeist vergewaltigen, am wenigsten Herz auch und schonende Güte für den Genius der Vergangenheit haben.

Der neue Lenker der baulichen Geschicke Kölns, Direktor Mehrtens, versicherte der zur Eröffnungsführung eingeladenen Presse, daß es in jeder Hinsicht nun besser werden solle. So hat denn auch dieser Mann seinen Tag von Damaskus erlebt. Zu einer baukünstlerischen Wertsteigerung innerhalb des engen Rahmens unserer städtebaulichen Bemühungen tragen in letzter Zeit, indem sie sich von den Schlacken des Historismus und eines gewissen dekorativen Konstruktivismus und Monumentalismus zu befreien streben, immer deutlicher die Architekten Grod und Riphahn bei. Sie und die ihnen Gleichgesinnten (es gibt sie innerhalb wie außerhalb des Hochbauamtes) können indes die Entwicklung des Stadtraums solange nicht wesentlich beeinflussen, solange noch der Führer fehlt, der kraft seiner Vollmachten die retardierenden Kräfte ausschaltet oder sich gefügig macht. Wie sachlich und für die Begriffe des heutigen akademischen

Architektentums unarchitektonisch die Alten ihre Kult-, ihre Wohn- und Arbeitszellen gebaut haben, können einige auf Grund alter Stiche sorgsamst gefertigte Modelle zeigen, besonders das Modell des Karthäuserklosters und der Abtei St. Pantaleon. Kann man angesichts dieses künstlerisch nüchternen Könnens, dieser Fähigkeit, die zeitbedingten Bedürfnisse menschlich gesellschaftlichen Wohnens und Wandelns bis ins Einzelne hinein zu durchdenken und zu befriedigen, heute bereits wieder von einer Stadtbaukunst sprechen? Der echte Same, den unsere Generation wieder ins Erdreich warf, bricht erst schüchtern und spärlich durch die Scholle. Und was hoch aufgeschossen in Wind und Sonne blüht, ist allzumeist Unkraut. Die Ausstellung trägt, bei langem und aufmerksamem Verweilen, sehr dazu bei, das Unterscheidungsvermögen zu schärfen; flüchtig besucht, blendet sie nur und verführt zu verfrühter Beruhigung. Jatho

Joos van Cleve — Betende Maria
Aus der Versteigerung der Sammlung Han Coray durch Wertheim am 1. Oktober in Berlin

PERSONALIA

August Grisebach, bisher Ordinarius für Kunstgeschichte in Breslau ist als Nachfolger Carl Neumanns nach Heidelberg berufen worden und wird diesem Rufe Folge leisten. So groß der Verlust für Breslau, so groß der Gewinn für Heidelberg. Grisebachs besonderes Forschungsgebiet ist die Architekturgeschichte; eines seiner besten Bücher dasjenige über die künstlerische Entwicklung des Gartens. Um so beschämender wirkt die Tatsache, daß der nach Goldschmidts Rücktritt frei gewordene Berliner Lehrstuhl immer noch nicht besetzt ist. Schon das an sich höchst erfreuliche Sommer-Gastspiel Wölfflins zeigte die Verlegenheit der Instanzen. Die Verlängerung dieser Zwischenlösung über das Wintersemester hinaus hat der Geschmack Wölfflins vereitelt. Als wenn es in Deutschland keine Kunsthistoriker gäbe. Einer der feinsten Köpfe, den der Heimat zurückzugewinnen geradezu ein Verdienst wäre, wirkt auf ziemlich verlorenem Posten in Amerika, Oscar Hagen. Warum erinnert man sich seiner nicht, wenn es sonst Panofsky, Gall, Jantzen, Otto Schmitt nicht sein können, die akademisch abgestempelt oder sonst von Natur berufen, die Höhe der Tradition auf diesem Lehrstuhl wahren würden. B.

Prof. Emil Orlik, der Berliner Maler und Graphiker, beging am 21. Juli seinen 60. Geburtstag. Orlik ist als Graphiker eine Persönlichkeit von Rang, aber auch das malerische Werk ist beachtlich. Ein Pariser Stadtbild mit Dächern und Kaminen hat kürzlich die Berliner National-Galerie von ihm erworben. Orlik ist Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, Ehrenmitglied des China-Institutes in Berlin, Mitglied der Sachverständigenkommission der Staatlichen Museen. R.

Ludwig Baldass, Ernst Buchner, Ludwig Burchard und Friedrich Winkler sind, wie schon früher Max J. Friedländer, Gustav Glück, Heinrich Schäfer, Wilhelm Waetzoldt und Heinrich Wiegand, zu korrespondierenden Mitgliedern der königlich belgischen Museen ernannt worden. S.

Tirol, 15. Jahrh. Kopfreliquiar des hl. Kassian
Aus der Versteigerung der Slg. Figdor am 29. und 30. September in Berlin
Kupfer vergoldet

SAMMLER UND MARKT

DER WELFENSCHATZ

Die Geschichte des Schatzes darf als bekannt vorausgesetzt werden. Nachdem der Ankauf durch die Stadt Hannover Ende des letzten Jahres leider scheiterte, haben die Frankfurter Kunsthändler J. und S. Goldschmidt, Z. M. Hackenbroch und I. Rosenbaum den Schatz erworben und nun im Staedel ausgestellt. Aus hellen Glasvitrinen leuchten nun die goldenen und edelsteinbesetzten Tragaltäre und Reliquiare, Kruzifixe und Ostensorien. Üppige kirchliche Pracht, liturgische, sakrale Geräte, dem Ewigen, der Weihung und Opferung bestimmt, gleißend wie köstliches Geschmeide und dabei statuarisch gefügt wie Werke der Monumentalplastik und -architektur. Hauptstücke sind die »Gertrudenkreuze«, niedersächsische Arbeiten um 1040 in massivem Gold auf Eichenholzkern mit Zellenschmelz, Filigran und Steinen, resp. Gemmen, Steinen und Perlen. Der berühmte »Gertrudis-Tragaltar« (ebenfalls niedersächsisch) aus der Mitte des 11. Jahrhunderts besteht aus einem rechteckigen Eichenholzkästchen auf einer Porphyrplatte. Darauf goldgetriebene Aposteldarstellung und deutlich eingravierte Inschrift »Gertrudis« usw.

Das sogenannte »Welfenkreuz« ist eine italienische Arbeit des 11. Jahrhunderts. Es besteht aus drei Teilen und zeigt als seltenes, mittelalterliches Beispiel auf dem gewölbten Unterbau des silbervergoldeten Fußes drei geflügelte Eroten, Todesgenien mit abwärts gerichteten Fackeln.

Der »Tragaltar des Eilbert« trägt die Inschrift »Eilbert aus Köln hat mich gemacht«. Auch andere Werke des Welfenschatzes dürften in derselben Werkstatt des Kölner Meisters entstanden sein. Ebenfalls ein Kölner Werk aus hochromanischer Zeit ist das dekorative »Kuppelreliquiar« in Gestalt einer byzantinischen Kirche, eine Eichenholzkonstruktion mit Grubenschmelzplatten und Schnitzereien.

Das Plenar Otto des Milden ist kulturgeschichtlich interessant durch die gravierte Rückseite mit dem Bildnis Ottos des Milden, und durch die Verwendung von Miniaturen und Achatplatten eines italienischen Schachbrettes des 13. Jahrhunderts, darüber hinaus präziös in seiner Farbigkeit.

Noch andere Werke von einzigartigem Wert, wie zum Beispiel die Elfenbeintafel aus der Maasschule mit der Darstellung der »Hochzeit von Kanaan« in zarter Rhythmisierung der Linien, die »Demetrius-Tafel« mit byzantinischer Inschrift, das von drei Löwen getragene, niedersächsische, lateinische »Standkreuz« sind dargeboten. Kopfreliquiare aus dem 13. und 14. Jahrhundert, mehr als ein halbes Dutzend Armreliquiare von seltener Schönheit. Das stilisierteste und edelste ist dasjenige des heiligen Sigismund, dessen erhobene, schlanke Finger einen Lilienapfel halten. Auch aus dem 14. und 15. Jahrhundert bedeutende Geräte der Kirchenkunst, ernst und feierlich bei allem Materialreichtum.

82 Stücke sind ausgestellt, die Hälfte des ursprünglichen Bestandes ist erhalten. Der Frankfurter Staedel bietet wohl die letzte Gelegenheit, den Welfenschatz geschlossen zu besichtigen, da es sehr fraglich ist, ob das Deutsche Reich die Mittel aufbringen wird, dieses Kulturgut unserem Lande zu bewahren. Schwabacher

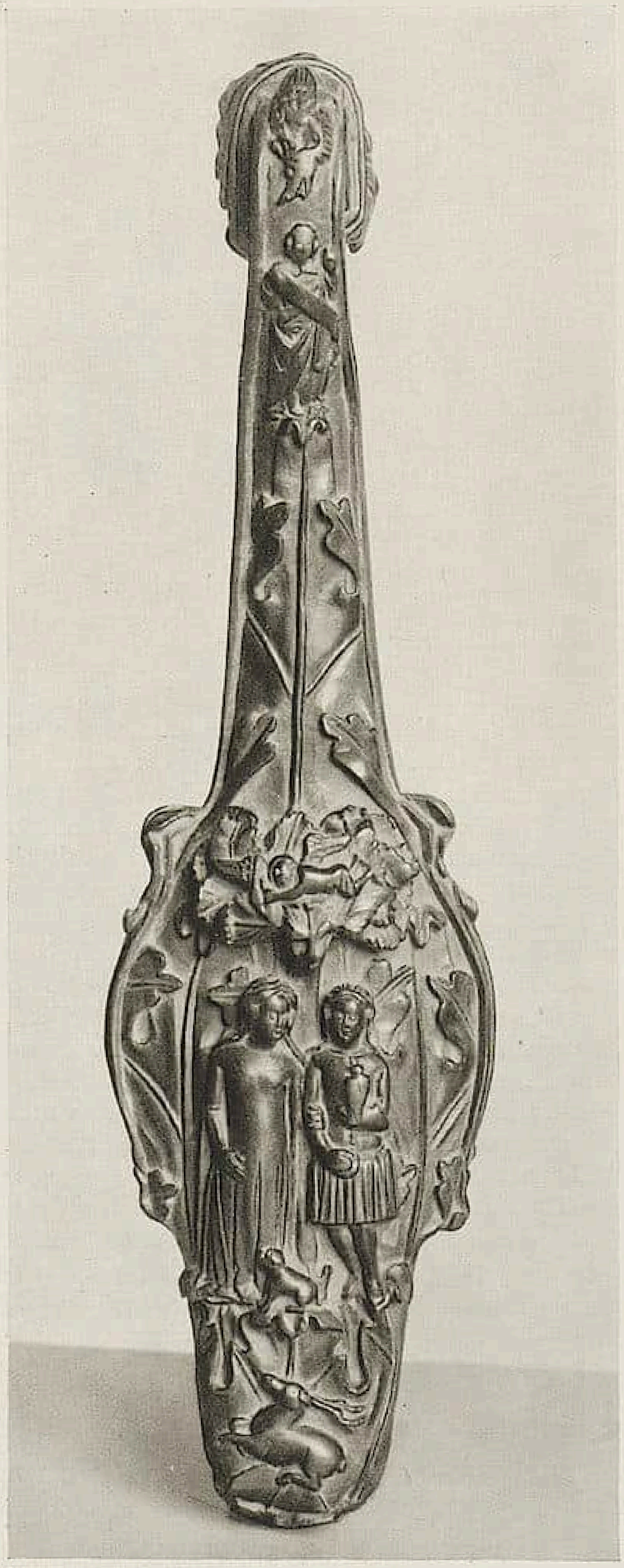
DIE BERLINER FIGDOR-VERSTEIGERUNG

Die Sammlungsgruppen der berühmten Kollektion, die nunmehr am 29. und 30. September durch Paul Cassirer, Artaria und Glückselig in Berlin aufgelöst werden, umfassen in etwa gleichem Maße Gemälde, Skulpturen und Geräte des Mittelalters und der Renaissance. Jeder dieser Abteilungen ist ein Katalogband gewidmet, so daß die Zahl der Figdor-Kataloge bereits auf fünf angewachsen ist. Die Ausstattung des jetzt vorliegenden dritten bis fünften Bandes ist gleich hervorragend wie die der beiden ersten, für die Wiener Versteigerung erschienenen Kataloge. Sie beschreiben 572 Objekte der Sammlung, von denen der weitaus größere Teil auf den beigegebenen 200 Lichtdrucktafeln mustergültig abgebildet ist. Wir verzeichnen hier zunächst den Inhalt des fünften Bandes, die Geräte in Holz und Metall, und werden eine Besprechung der Gemälde und Skulpturen im folgenden Hefte nachtragen.

Niederdeutschland, 13./14. Jahrh. Ritterleuchter. Bronze
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor am 29. und 30. September in Berlin

Die Geräte der Berliner Versteigerung beschränken sich auf wenige Arten. Davon wirken die Kästchen und Mörser als in sich geschlossendste Gruppen. Die schönsten Schachteln der Sammlung gehören dem 14. und 15. Jahrhundert an. Wohl das früheste Stück ist ein deutsches, wahrscheinlich oberrheinisches Holzkästchen vom Anfang des 14. Jahrhunderts, das aus Buchsholz geschnitten, allseitig mit Tieren und Palmetten bemalt ist. Der Oberrhein hat außerdem noch so manches interessante Stück beigesteuert, so etwa ein Minnekästchen aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts, dessen Außenflächen mit Rautenmuster in Holzmosaik furniert und dessen Deckel innen bemalt ist; ein Minnekästchen aus der Mitte des Jahrhunderts, das allseitig mit Figuren und Ranken reich geschnitzt ist; ein Minnekästchen vom Ende des 14. Jahrhunderts mit Figuren im Zwiegespräch vor einem Grund mit Rautenmusterung; ein Holzkästchen um 1400 mit kerbschnittartiger Schnitzerei und Eisenbeschlägen. Weiter ist der Beitrag Süddeutschlands und Tirols groß. Dem 14. Jahrhundert entstammt ein süddeutsches Minnekästchen aus Nadelholz, das auf den vier Wänden mit Hinterglasmalereiplatten belegt ist und ein aus einem Block geschnitztes Holzkästchen mit dachartigem Deckel, auf dem ein Löwe und ein Affe, die zum Verschluß dienen, sitzen. Werke des 15. Jahrhunderts sind der tiroler Kasten für Armbrustbolzen und ein schwäbisches Kästchen mit geschnitzten Ranken auf rauhem Grund. Es folgen einige französische Kästchen, darunter ein truhenförmiges Schreibzeugkästchen des 15. Jahrhunderts mit figürlicher Reliefschnitzerei, und eine Anzahl von italienischen Kästchen und Schachteln, von denen wir die sogenannte Brautschachtel in Heft 1 dieses Jahrgangs ausführlich gewürdigt haben, und der eine florentinische Schachtel um 1430 mit figürlichen Darstellungen (Tänze und Spiele) anzuschließen ist. Unter den Metallkästchen nehmen ein kupfervergoldeter Reliquienkasten (süddeutsch oder österreichisch, Mitte 14. Jahrhundert), ein bronzener Schreibzeugkasten von einem paduaner Nachfolger des Donatello und eine in mehreren Exemplaren und Varianten vorkommende Kassette, die stilistisch mit Werken des in Padua und Venedig tätigen Desiderio da Firenze verwandt ist, die erste Stelle ein. Die Glocken sind fast ausschließlich mittel- und oberitalienische Arbeiten des 15. Jahrhunderts, die schönsten sind Werke des Pietro Lombardi und des Desiderio da Firenze. Bei den Mörsern dagegen halten sich die deutschen und italienischen Stücke an Bedeutung die Waage. Vielseitig ist das Bronzegerät des Mittelalters vertreten. Wir nennen die Weihrauchgefäße, die Votivfigürchen, die deutschen Türgriffe, die Drachenleuchter des 13. Jahrhunderts, die Bronze- und Kupferleuchter vom 12. bis 15. Jahrhundeirt, das skandinavische Aquamanile aus Bronze (12.

bis 13. Jahrhundert), die vier außergewöhnlichen Kopfreliquiare, die Messing- und Kupferbecken des 15. Jahrhunderts, die süddeutsche Messingkanne des 15. Jahrhunderts mit Drachenhenkel und Doppeladler als Ausguß, das deutsche bronzene Aquamanile (um 1400) mit der Darstellung



Italien, 14. Jahrh. Tanzmeistergeige
Buchsbaumholz
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor am 29. und 30. September in Berlin

Simsons auf dem Rücken des Löwen. Endlich muß die Sammlung von Bronzeplatten, von Epitaphien und von Wappen- und Totenschildern des 15. und 16. Jahrhunderts als einzigartig bezeichnet werden.
S.

DIE VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG CORAY DURCH WERTHEIM

Die Stärke der Schweizer Sammlung Han Coray, die Wertheim am 1. Oktober zum Ausgebot bringt, beruht auf der gleich qualitätvollen Vereinigung von Gemälden italienischer wie niederländischer und deutscher Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Als Hauptwerk unter den niederländischen Bildern kann die Madonna in ganzer Figur gelten, in einer Apsis stehend, von zwei musizierenden Engeln begleitet, eine Komposition des Meisters von Flémalle. Dieses ausgezeichnet erhaltene und oft wiederholte Exemplar steht dem unbekannten, um 1428 entstandenen Urbild sehr nahe. Auf Roger van der Weyden weist ein Bildnis Karls des Kühnen von Burgund vor marmoriertem Grund, das von der Hand eines begabten, aber unbekannten Künstlers seines Kreises stammt. Eine vielfigurige Darstellung der Verspottung Christi wird dem ausgezeichneten Nachfolger des Quentin Massys, dem Meister des Morrison-Altars zugeschrieben. Die Typen dieses als Persönlichkeit fest umrissenen Meisters schließen sich etwas archaisierend an Gerard David an, während die Komposition stark von Massys abhängig erscheint. Dem Meister eigentümlich ist das etwas bräunliche Kolorit. Joos van Cleve ist mit einer hellfarbigen und gut erhaltenen betenden Maria vertreten, von der sich eine Variante in der Galleria Spinola in Genua befindet. Von Gossaert enthält die Versteigerung eine vollbezeichnete und 1523 datierte Darstellung von Herkules und Antäus, von Jan van Hemessen eine ebenfalls vollsignierte und 1535 datierte, stark genrehafte, vielfigurige Komposition mit Christus und der Ehebrecherin.

An Werken der deutschen Schule ist die Sammlung Coray nicht weniger reich. Obenan steht eine Szene aus dem Leben der heiligen Barbara von dem um 1430 am Mittelrhein tätigen Barbarameister, von dessen Hand sich eine Kreuzigung in Darmstadt befindet. Weit problematischer ist eine Darstellung des Apostels Paulus in Halbfigur von der Hand eines bisher nicht bestimmbaren süddeutschen Meisters. In der Rechten hält der in einen dunkelgrünen Mantel gekleidete Apostel ein Schwert, auf dessen Schneide sich die Signatur Albertus, die sich wahrscheinlich auf den Namen des Waffenschmiedes bezieht, befindet. Früher gehörte das monumentale und sehr ausdrucksvolle Bild der bekannten, 1907 aufgelösten Brüsseler Sammlung Somzée. Die Sammlung enthält ferner eine Beschneidung Christi von Jan Pollack und eine Anbetung der heiligen drei Könige auf zwei Tafeln, 1522 datiert, von einem Meister der Bo-

denseeschule. Die Bildniskunst dieser Zeit ist mit einem männlichen Bildnis Ambergers, einem Bildnis der Katherina Merian von Hans Brosamer aus der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern in Sigmaringen und dem Bildnis eines bärtigen Mannes von Jan Stephan von Calcar sehr gut vertreten. Auf die italienischen Gemälde der Sammlungen werden wir im nächsten Heft zurückkommen. S.

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG EXZELLENZ VON HEYL, DARMSTADT

Ende Oktober werden in München bei Hugo Helbing die nachgelassenen Sammlungen der Exzellenz v. Heyl, Darmstadt, versteigert. Viele Kunstfreunde kennen diese Bestände seit langem schon, da der gastfreundliche Eigentümer gerne und immer wieder seine Erwerbungen zeigte, die im Laufe von mehr als vier Jahrzehnten zusammengebracht waren. So wird auch diese Auktion wieder einmal ganz besonderes Interesse beanspruchen. Der Inhalt der Sammlungen ist ungewöhnlich reichhaltig: Altes Kunstgewerbe, schöne Möbel, Gobelins, Stoffe und Orientteppiche sowie wertvolle Gemälde alter und neuerer Meister. Eine eigene umfangreiche Abteilung bildet die Sammlung antiker Kunst mit bedeutenden griechischen und römischen Plastiken und Gefäßen, die schon vor Jahren von Geheimrat Bulle wissenschaftlich bearbeitet wurden. Der Katalog der Sammlung ist in Arbeit. Er erscheint in zwei Bänden. Das Landesmuseum in Darmstadt beabsichtigt, bereits im September eine mehrwöchentliche Ausstellung zu veranstalten, in welcher die wichtigsten und kostbarsten Gegenstände der Sammlung Exzellenz Heyl gezeigt werden. Genaue Daten werden noch bekannt gegeben. n

Brabant, Mitte 15. Jahrh. Krippenbett
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor am 29. und 30. September in Berlin

KUNSTAUKTIONEN IN LUZERN

Wie seit Jahren, bringt die Luzerner Sommersaison ein Kunstereignis — diesmal gar zwei. In der Galerie Fischer (Hotel National) eine dreitägige Auktion mit schweizerischem und französischem Mobiliar, Tapisserien des 16. und 17. Jahrhunderts, Waffen, Glasscheiben, Bilder alter Meister und was sich sonst an Stoffen, Silber, Schweizer Ansichten in einem Schweizer Schloß, in Basler Familienbesitz und in guten Sammlungen findet. Ausstellung ab 9. August, Auktion 21. bis 23. August. — Die zweite Auktion findet am 30. August statt und bringt, aus dem Nachlaß des bekannten Zürcher Sammlers Alfred Rütschi, 180 Bilder moderner und alter Meister u. a. Hauptwerke aus Hodlers früher und späterer Zeit, ehemals Perlen der Kollektionen Günzburger und Russ-Young. Die auch im Ausland geschätzten Schweizer Maler, wie Amiet, Gimmi, H. Huber, A. Giacometti sind mit einer Reihe von Werken vertreten. Von ältern Meistern ist nur Weniges, aber wohl Gewähltes da: Böcklin, Pan und Nymphe; van Dyck, das Porträt der Herzogin von Croy; Lawrence, das lebensgroße Bildnis des Fürsten Hardenberg (früher im Besitz des Herzogs von Sachsen-Meiningen); Stilleben von Huysum und van Os. — Aus gleichem Nachlaß werden 700 Fingerringe versteigert — ein Querschnitt durch Rütschis Sammlertätigkeit auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst, der Otto von Falke 1928 eine eingehende Beschreibung mit 126 Tafeln widmete. Ausstellung in Luzern ab 25. August; in der Galerie Neupert zu Zürich vom 15. bis 22. August. Die Kataloge beider Auktionen sind Ende Juli erschienen. n

FRANKFURT a. M.

Im Oktober versteigert die Firma Jos. Baer & Co. in Frankfurt a. M. eine alte Bibliothek, die seit Jahrhunderten in süddeutschem fürstlichen Besitz verwahrt wurde. Unter den Handschriften sind be-

Neri di Bicci Thronende Madonna
Aus der Versteigerung der Sammlung Han Coray durch Wertheim am 1. Oktober in Berlin

sonders bemerkenswert eine Reihe mittelhochdeutscher Rittergedichte, darunter ein Manuskript des »Renner« von Hugo von Trimberg mit 120 Miniaturen, außerdem die einzig erhaltene Handschrift der berühmten »Theologia deutsch«, die Luther zuerst herausgegeben hat. Die Inkunabeln enthalten viele wertvolle Holzschnittbücher, medizinische Inkunabeln und Erzeugnisse von kleinen Druckorten, meist in schönen Originaleinbänden, unter denen sich ein Einband des berühmtesten Buchbinders des 15. Jahrhunderts, Johann Richenbach, befindet. K.

DIE SAMMLUNG GUSTAVE DREYFUS VON DUVEEN GEKAUFT

Paris, das eben erst den Verlust der Sammlung Foule zu beklagen hatte, hat jetzt auch die Sammlung Gustave Dreyfus verloren. Zweifellos gehörte diese zu den bedeutendsten europäischen Privatsammlungen, deren Kollektion alter italienischer Plastik nicht nur ihresgleichen suchte, sondern auch zu den besten überhaupt gehörte. Sir Joseph Duveen, der, wie behauptet wird, die Sammlung für sechs Millionen Dollar angekauft hat, hat angesichts der Wirtschaftskrise viel Mut bewiesen. Ähnlich der Sammlung Benson, die er vor einigen Jahren geschlossen erworben hatte, wird wohl der größte Teil in amerikanischen Besitz wandern. Bei der Vorliebe für italienische Kunst in Amerika, und nach all den Fälscheraffären der letzten Zeit wird diese so erstrangige Kollektion, aus deren Inhalt schon vielfach Werke in die Literatur Eingang gefunden haben, zahlreiche Liebhaber finden. Mit wenigen Ausnahmen gehören die Werke, die in der Sammlung vereinigt sind, dem 15. Jahrhundert an. Die erste Stelle nehmen die Skulpturen ein. Darunter befinden sich eine Terrakottabüste des jugendlichen Johannes von Donatello, zwei Bildnisbüsten des Verrocchio, Madonnenkompositionen von Desiderio da Settignano, Andrea della Robbia, Antonio Rossellino und Mino da Fiesole, eine Marmorbüste des Dietisalvi Neroni und die Caritas und Fides in Nischen von Mino da Fiesole, eine Büste der Beatrice von Aragonien von Francesco Laurana, von nichtflorentinischen Werken zwei Terrakottabüsten des Konrad Meit. Außerordentlich umfangreich und einzigartig ist die Kollektion an Werken der Kleinplastik, an Medaillen und Plaketten. Fast jeder der großen italienischen Bronzekünstler des 15. Jahrhunderts, wie Donatello, Bertoldo, Pisanello, Riccio, Moderno u. a., ist mit ausgezeichneten Arbeiten vertreten. Weniger zahlreich sind die Gemälde. Sie beschränken sich dem Geschmack des Sammlers entsprechend auf italienische Bilder des Quattrocento.

Die wichtigsten sind die Madonna mit dem Johannesknaben von Botticelli, eine Anbetung des Kindes von Filippino Lippi, ein weibliches Profilbildnis von Mainardi, eine Leonardo zugeschriebene Madonna, zwei Profilbildnisse von Francesco Cossa, das Profilbildnis eines Jünglings von Alvise Vivarni und eine Madonna in Landschaft von Cima da Conegliano. S.

BERICHTIGUNG

Durch Ausfall eines Satzes in dem dritten Absatz des Artikels Freund, Die Detroiter Rembrandt-Ausstellung, Heft 12, ist der Eindruck erweckt worden, als ob die Bilder »Rembrandts Vater«, »Aristoteles« und »König David« ungefähr gleichzeitig entstanden wären. Ein Frühwerk ist aber allein das Bildnis des Vaters aus dem Jahre 1629. B.

Hans Holbein d. J. Charles Brandon, Duke of Suffolk

Eichenholz 87,7 : 74 cm

Mit Genehmigung von Norbert Fischmann, München

HOLBEINS BILDNIS VON CHARLES BRANDON HERZOG VON SUFFOLK

VON GEORG BIERMANN

Unsere Kenntnis von der Tätigkeit Holbeins in England ist durch neue Funde, die in letzter Zeit gemacht wurden, fundamental bereichert worden. So ist als Beispiel für seinen ersten englischen Aufenthalt das bisher unpublizierte Bildnis der Gattin des Sir Henry Guildford, des Stallmeisters König Heinrichs VIII., beigebracht worden, das einzige weibliche Bildnis dieser Zeit überhaupt. Für die zweite englische Periode konnten seinem Oeuvre sogar zwei Bildnisse angereiht werden, von denen das eine Sir William Butts, den Leibarzt des Königs — ein anderes Bildnis dieses Mannes befindet sich im Gardner Museum zu Boston —, das zweite, bedeutendere, Charles Brandon, den Herzog von Suffolk, darstellt.

Das Porträt dieses mächtigen Günstlings Heinrichs VIII., der ihm augenscheinlich dem Charakter nach sehr ähnlich war und dessen Schwager er 1514 durch die Heirat mit der Prinzessin Mary Tudor, der Schwester des Königs, wurde, ist bisher nur durch einen Stich Wenzel Hollars bekannt gewesen. Er zeigt einen älteren bärtigen Mann, der, nach links gewendet, mit Federbarett und Pelzmantel bekleidet ist. Daß die Identifizierung des Dargestellten auf dem Stiche mit Charles Brandon vom Herausgeber des »Klassiker der Kunst«-Bandes Paul Ganz zu Unrecht in Zweifel gezogen worden ist, beweist das neuaufgefundene Bildnis, das derselbe Forscher im Augustheft des »Burlington Magazine« erstmalig, aber mit einer ungenügenden Abbildung veröffentlicht hat.

Durch einen Vergleich von Bild und Stich kann man ohne weiteres erkennen, daß es sich um denselben Dargestellten, wenn auch in anderer Haltung und Tracht, handelt. Er sitzt auf dem Bilde in reiner en face-Ansicht in einem goldgepreßten, mit zinnoberrotem Leder bezogenen Armstuhl. Sein Kleid ist aus scharlachrotem Tuch gefertigt, mit gesteppten Ärmeln, die mit einem schwarzgestickten Rand an Handgelenken und am Hals besetzt sind. Der kurzärmelige schwarze Samtmantel, der am Ärmelausgang einen Zobelbesatz zeigt, ist von einem Umhang aus schwarzer Seide mit breitem Zobelfell bedeckt, den das breite Golddekor des Hosenband-Ordens mit dem Anhänger des reitenden hl. Georg schmückt. Die rechte Hand steckt in einem dunkelgrauen Handschuh, während die linke einen kleinen Blumenstrauß umklammert hält, dem Ganz irgendwie eine symbolische Bedeutung zusprechen möchte. Ein dunkelgrüner, mit braunrotem Muster versehener Vorhang schließt das Porträt nach dem Hintergrund ab.

Eine Kopie des Bildes aus dem Besitz des Herzogs von Bedford in Woburn Abbey ist im Jahre 1823 von Lodge im ersten Bande seiner »Portraits of illustrious personages of Great Britain« auf Tafel 13 gestochen worden, ohne den Namen des Malers zu überliefern. Diese Replik trägt oben das gekrönte Wappen des Herzogs und darunter eine Inschrift, die den Dargestellten als Charles Brandon, »the fairest man at armes in his tyme« ausweist. Das hier reproduzierte Gemälde war 1890 in der Tudor Exhibition unter Nr. 38 des Kataloges als Werk Holbeins ausgestellt, ohne aber wegen der Übermalungen, die vor allem die obere Hälfte des Bildes entstellten, beachtet zu werden. In diesem verfälschten Zustand hat es Norbert Fischmann in München aus dem Besitz der Lady Loudon in Schottland, an die das Gemälde aus der Sammlung des Marquis of Hastings durch Erbschaft gefallen war, erworben; eine Tat, die große Anerkennung verdient.

Eine gründliche Untersuchung des Bildes, die man vornahm, ehe an eine Wiederherstellung geschritten wurde, ergab die auffallende Tatsache, daß die untere Hälfte in Tempera ausgeführt, während der obere Teil vollständig mit Ölfarbe übermalt war. Eine Bestätigung lieferte eine Röntgenphotographie, die unter der Übermalung den Kopf in guter Erhaltung und in klaren Umrissen zeigte. Bei Entfernung der Über-

malungen fand man eine Lage von Ruß, die sicher auf eine Anbringung des Bildes über einem Kamin zurückzuführen ist, aber auch eine Erklärung für die unsorgfältige und respektlose Restaurierung abgibt.
»Die größte Veränderung hat bei der früheren Übermalung der Armstuhl erfahren, der dadurch besonders herausgehoben wurde, daß man die zwei hölzernen Knöpfe auf der Stuhllehne durch zwei reichgeschnitzte Renaissancekugeln ersetzte und ein anderes Paar ähnlich auf der Armlehne aufmalte. Auch fehlte es nicht an der Beigabe von grünen Fransen. Die Kette des Hosenband-Ordens war auch in den vergoldeten Teilen völlig erneuert und die schwarze Kappe auf dem Haupte war hinaufgeschoben worden, um die Stirne völlig freizumachen«. Diese Verfälschungen des Bildes hat die sorgsam durchgeführte Restaurierung beseitigt. Heute ist das Porträt, wieder in seinem Originalzustand, frei von allen Zutaten der Vergangenheit. Dieses Bild ist nicht nur kunstgeschichtlich eine Trouvaille allerersten Ranges, sondern als Porträt Holbeins eines der bedeutendsten Dokumente seiner Kunst überhaupt. Monumental in seiner Haltung, eindringlich in seinem farbigen Aufbau, ist das Werk als Porträt ungemein suggestiv, und wüßte man nichts von der Geschichte und dem Charakter des Dargestellten, man müßte ihn als den würdigen Bruder und Gesinnungsgenossen jenes Heinrich VIII. erklären, dessen Umkreis Holbein auf diesem und anderen Porträts für alle Zeiten festgehalten hat. Tatsächlich bestätigen zeitgenössische Dokumente, daß dieser Herzog von Suffolk dem König nicht nur äußerlich, sondern auch psychisch ähnlich gewesen sei. Der gleiche harte, grausame Blick aus den lauernden Vogelaugen, der gleiche Mund mit den aufgeworfenen Lippen. Die breiten Gesichtszüge und die Haltung im ganzen erinnern unmittelbar an den königlichen Schwager dieses Herzogs von Suffolk, den Holbein in seinen letzten Lebensjahren in gleich dekorativer Weise en face wiedergegeben hat.

Wenzel Hollar Charles Brandon, Duke of Suffolk
Kupferstich

EIN UNBEKANNTES WERK VON H. BORNEMANN

VON V. C. HABICHT

Das hier erstmalig veröffentlichte Bild, eine der jüngsten Erwerbungen und wirklichen Perlen des für das Verständnis und die Würdigung der niedersächsischen Kunst rasch zu großer Bedeutung geführten Roselius-Hauses in Bremen, bedeutet eine fraglos wichtige Bereicherung unserer Vorstellung von der lüneburgisch-hamburgischen Malerei um 1450 und erweist sich dem mit dieser Schule näher Vertrauten auf den ersten Blick als zu ihr gehörend.

Die nur auf einer Seite bemalte, nicht sehr große (43,8 × 61,8 cm) Eichenholztafel zeigt unmittelbar auf dem Grund (ohne Kreideunterlage) aufgemalt die Kreuzigung. Die in warmen und vorwiegend dunklen Tönen gehaltene Malerei, die, wie noch zu zeigen sein wird, um 1450 entstanden sein muß, besitzt sowohl im Gesamteindruck, wie in Einzelphänomenen sehr bestechende und überraschende Züge. Der sehr sympathische farbige Gesamteindruck beruht auf folgenden Einzelfarbwerten: Mutter Christi: dunkelblaues, mit Goldbordüre besetztes und von goldenem Gürtel zusammengehaltenes Gewand, weißes Kopftuch; Johannes: dunkelrotes Gewand; die an das Kreuz angelehnte Maria: hellrotes Untergewand, brauner Mantel, weißes Kopftuch; Maria zwischen Johannes und der Madonna: braunes Untergewand, weißes Kopftuch; Maria Magdalena: rotgoldbrokatenes Untergewand, blaues, pelzbesetztes Obergewand, rote Ärmel, weißes Kopftuch; gläubiger Hauptmann: roter pelzbesetzter Rock, dunkelblaue Ärmel, goldner Gürtel und Schnallen, schwarze, pelzbesetzte Mütze; Zuschauer daneben im Hintergrund: Eisenrüstung; der nächste reichgekleidete Zuschauer trägt Eisenrüstung, darüber schwarzgelbbrokaten Rock, rote Mütze mit Perlen und Steinen; der nach oben blickende, rechte Zuschauer: schwarzes, goldbortiertes Gewand. Die Landschaft erscheint in bräunlichen und grünen Tönen, der Himmel unten weißgelb, oben blau. Christi Körper ist in hellen graugelben Tönen gegeben, die der Schächer dunkler (bräunlichweiß), das große Tuch des linken Schächers gelb, rot gefüttert.

Selbstverständlich verdankt das Ganze seine Wirkung unmittelbaren Anregungen in den Niederlanden, die sich dieser Meister genau so an der Quelle geholt hat, wie es Meister Francke eine Generation vorher im Westen (Frankreich) getan hat.

Zieht man die Kreuzigung des fränkischen Barbaraaltares von 1447[1] (s. Breslau, Altertümer-Slg.), die des Meisters Pfenning von 1449[2] (Wien, Mus.) oder schließlich die Konrad Laibs[3] (Graz, Dom) zum Vergleich heran, wird bei unserer Tafel angesichts der gelungenen Verknüpfung der Figuren mit einer entwickelten Landschaft (ohne Goldhintergrund, mit sogar differenziertem Himmel) ein so großer Unterschied deutlich, daß schon von hier aus auf fundamentale Stilwandlungen, die natürlich nicht in Hamburg gefunden worden sind, geschlossen werden muß. Die reich gegliederte und belebte Landschaft (besonders mit Figuren links vor der Stadt), das realistische neue Typenideal, die Einfügung porträtähnlicher Köpfe, die einprägsame Verherrlichung des Stofflichen (Gewänder, Rüstungen, Pelze, Schmuck usw.) weisen eindeutig nur auf einen ebenbürtigen deutschen Maler der Zeit: Konrad Witz. Gewiß ist Witz der malerisch bedeutend Überlegenere, aber er ist durchaus nicht der Einzige, der die westlichen Umprägungen des Bildstils zuerst und genial verarbeitet hat. Wieder gibt das Werk Meister Franckes — namentlich jetzt nach den mustergültig klärenden Untersuchungen von B. Martens[4] — man möchte sagen: die Gewähr dafür, daß die

[1] Vgl. C. Glaser, Die altdeutsche Malerei, München 1914. Abb. 79.
[2] Ebenda Abb. 82.
[3] Ebenda Abb. 83.
[4] Vgl. B. Martens, Meister Francke, Hamburg 1929.

Hansakunst auch den nachfolgenden Stilumwälzungen sofort gefolgt ist. Diese Tatsache belegen eindeutig die entwickelteren Tafeln des sog. Heiligentaler Altares[1], die jetzt im Museum in Lüneburg und in der Nikolaikirche aufbewahrt werden und das gesicherte Werk H. Bornemanns: die gleichfalls in der Nikolaikirche stehenden Tafeln seines Lambertikirchenaltares[2]. Wir müssen uns mit diesen Arbeiten kurz beschäftigen, ehe wir die Zuweisung unserer Kreuzigung in diesen Kreis vornehmen können. Geht man von dem um 1458 — wahrscheinlich aber früher — vollendeten Lambertikirchenaltar, der archivalisch für H. Bornemann so gut wie gesichert ist, aus, läßt den höchst problematischen Anteil Conrad v. Vechtas an den Heiligentaler Tafeln aus dem Spiele und hält sich an die Wahrscheinlichkeit, daß die letzteren um 1447 vollendet gewesen sein müssen, so wird unverkennbar und sofort deutlich, daß eine große Anzahl der Tafeln des Heiligentaler Altares von H. Bornemann gemalt sein müßten. Die unglückliche Vorstellung Heises, daß nur die Außenseitenmalereien des Heiligentaler Altares von H. Bornemann gemalt sein könnten, hat eine vollständige Verwirrung der an sich deutlich ablesbaren Vorgänge gebracht und eine richtige Einschätzung H. Bornemanns vereitelt. Wie die Daten ohne weiteres annehmen lassen und die Tatsachen auch belegen, sind die jetzt gereinigten Lambertikirchenaltartafeln, wie ich mich durch eine nochmalige Besichtigung der Bilder überzeugt habe, die fortgeschrittensten, und gerade das Gegenteil — wie »altertümlich, befangen« usw. — trifft für die erstaunlich entwickelten und malerisch hochqualitätvollen Bilder zu. (Die Außenseiten sind, nebenbei bemerkt, sehr stark übermalt.) Obwohl es sehr wahrscheinlich ist, daß H. Bornemann vor der Ausführung des Lambertikirchenaltars eine nochmalige Studienreise nach den Niederlanden gemacht hat, die einen reiferen und geänderten Stil zeitigte, ist doch vollkommen deutlich, daß zum mindesten das Abendmahl, Andreas taufend, Verhörung des Andreas, Martyrium des Andreas und der hl. Laurentius taufend vor dem Heiligentaler Altar von ihm gemalt sein müssen. Trotz zahlreicher Beziehungen unserer Tafel zu dem Heiligentaler Altar, auf die noch zu verweisen sein wird, erscheint sie schon des Wegfalls des Goldhintergrundes, der Gesamtbildanlage usw. wegen fortgeschrittener, und vermutlich nach der zweiten niederländischen Reise — also gegen 1450 — geschaffen. Die Grundelemente des Bildstils der Heiligentaler Tafeln sich durch Skizzen usw., also indirekt, von den Niederlanden beeinflußt zu denken, ist bei der Vielseitigkeit der Anregungskreise (v. Eycks, Rogier v. d. Weyden, M. v. Flémalle), vor allem aber bei der Art der Stoffmalerei ausgeschlossen. Die Verbindungen mit unserer Tafel sind natürlich nicht in zeitstilistisch gegebenen (also selbstverständlichen) Möglichkeiten, sondern in individuellen Umprägungen der niederländischen Anregungen zu suchen. Hierher zählen eigentümlich scharf und hart gemalte Profilbildungen (vgl. z. B. Maria Magdalena unserer Tafel, mit anbetendem Mann am weitesten links der Kreuzigung des hl. Andreas des Heiligentaler Altars). Wiederkehr gleicher Gesamthaltungen (vgl. z. B. Mutter des Herrn unserer Tafel und knieende Frau der Kreuzigung des hl. Andreas des Heiligentaler Altars), Nasenbildungen mit aufgesetzten starken Glanzlichtern, und die Stilisierungen der Baumgruppen.

Unterschiede und Fortschritte unserer Tafel sind aber ebenso klar — und natürlich als solche der »gleichen Hand« — ausgeprägt. Das bei den Heiligentaler Tafeln noch nicht geglückte Größenverhältnis von Figuren im Umraum ist hier der Lösung näher geführt, wie auch die Dimensionsbeziehungen der Landschaftsteile untereinander überlegter und sorgfältiger erscheinen. Das entwickeltere malerische Empfinden und Können streift den in den Heiligentaler Tafeln noch sehr spürbaren Linearismus zwar — und

[1] Vgl. V. C. Habicht, Der niedersächsische Kunstkreis, Hannover 1930, Abb. 137—140.

[2] Vgl. V. C. Heise, Norddeutsche Malerei, Leipzig 1918, Abb. 97 u. 98.

H. Bornemann

Kreuzigung. Um 1450
Roselius-Haus, Bremen

Heiligentaler Altar — Hl. Laurentius
Lüneburg, Nikolaikirche

natürlich! — nicht ganz ab, aber die tonige Verbindung der Farbwerte und die vertrieben weichere Malweise der Einzelpartien (vgl. z. B. Gesichter, Brokatstoffe usw.) lassen den erheblichen Fortschritt doch ohne weiteres erkennen. Weil es sich also in erster Linie um wirklich malerische Werte und Stilwandlungen handelt, scheint auch in diesem Falle ein nur indirekter, erneuter Kontakt mit den Niederlanden höchst unwahrscheinlich. Daß direkte niederländische Vorbilder nicht namhaft gemacht werden können, ist bei der ungeheuren Dezimierung des dortigen ehemaligen Bestandes nicht weiter erstaunlich; aber trotzdem wird kaum zu bezweifeln sein, daß die Darstellungen der beiden Schächer direkt vom Meister von Flémalle ausgehen und nur von einem verloren gegangenen Bilde vielleicht sogar eine zuverlässigere Vorstellung bieten als die Kopie in Liverpool[1]. Aber wichtiger als solche motivischen Beziehungen, bzw. Entlehnungen ist unbedingt die ganze Bildanlage, die auf Spätwerke des Rogierkreises, wie auf die Kreuzigung in Wien[2], verweist. Die mit dem mittelalterlichen Werkstattbetrieb zusammenhängende Tatsache, daß »Filiationen«, bzw. Kopien früher datiert sein können als die Originale, kann in diesem Falle doch wohl kaum so gepreßt werden, daß H. Bornemann solche oder ähnliche Lösungen auch schon um 1440 kennen gelernt haben kann. Sicher haben wir, als Abhorcher geistig-künstlerischer Vorgänge, mehr Möglichkeiten zuzugestehen, als sich eine schematisierende und sehr unkluge — d. h. unzulängliche — Schulweisheit träumen läßt. Die größtmögliche Reiseleichtigkeit zugegeben, bleibt immer auch noch die Frage, was auf solchen Fahrten gesehen worden ist (natürlich keineswegs unbedingt nur das »Neueste«). Gegenüber einer leichtfertigen

[1] Vgl. E. Heidrich, Altniederländische Malerei, Jena 1910, Abb. 21.
[2] Vgl. M. J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Berlin 1924. S. 30 u. Taf.

und billigen Rechnerei mit den sog. »bekannten Tatsachen« soll mit diesen Andeutungen auf Abläufe hingewiesen sein, die normaliter nicht ohne weiteres einleuchten. Die große Wahrscheinlichkeit, daß ein neuer Anstoß das geklärtere und befreitere Bildgefüge unserer Tafel ermöglicht hat, bleibt vorerst aber doch bestehen. Eine große Hilfe wäre dabei eine Spätdatierung des Wiener Bildes, das zwar von Kennern wie Heidrich[1] sogar über den Spätstiel Rogiers hinausweisend bezeichnet, von Friedlaender[2], dessen Autorität wir uns zu beugen haben, um 1440 — allerdings mit Spielraum — angesetzt wird. Da das Wiener Bild nicht die direkte und einzige Voraussetzung unserer Tafel bildet, dürfen wir verloren gegangene niederländische Fassungen der späteren vierziger Jahre als die Anregungsquelle annehmen.

[1] Vgl. E. Heidrich, Altniederländische Malerei, Jena 1910, S. 268.
[2] M. J. Friedländer, a. a. O., S. 30.

Heiligentaler Altar — Kreuzigung des hl. Andreas
Lüneburg, Nikolaikirche

Die Geburt Christi — Melchior Broederlam (?) — Der hl. Christophorus
Antwerpen, Museum Mayer van der Bergh

DIE AUSSTELLUNG VLÄMISCHER KUNST IN ANTWERPEN

VON ALFRED SCHARF

Die Antwerpener Ausstellung, an Umfang größer als die Schau in London 1927 und selbst sehr viel umfassender als die unvergessene und unübertroffene Brügger Ausstellung 1902, zeigt alle Gebiete vlämischen Kunstschaffens von der Malerei und Plastik angefangen bis zur Volkskunst. In der Art der Auswahl läßt sie sich der Brüsseler Ausstelluug von 1910 vergleichen, die allerdings auf das 17. Jahrhundert beschränkt blieb, aber mehr als die gegenwärtige die Kleinmeister berücksichtigte. In zwei Gebäuden, die später als Kirche und Schule Verwendung finden werden, sind die aus verschiedenstem Besitz geliehenen Werke untergebracht. Die Kirche in modernistisch maurisch-byzantinischem Stil beeinträchtigt durch die bunten, stark verdunkelnden Glasfenster den Genuß der Kunstwerke vorwiegend kunstgewerblicher Art. Dagegen lenkt die Schule die Hauptaufmerksamkeit auf sich. Das hat seinen Grund nicht nur darin, daß hier die Gemälde, Skulpturen, Tapisserien, Miniaturen und Handzeichnungen vereinigt, sondern auch unter den günstigsten Lichtverhältnissen, wie sie wohl kein Museumsgebäude besser aufweist, zu sehen sind.

Leihausstellungen nehmen wegen ihres einmaligen Charakters in besonderem Maße die öffentliche Aufmerksamkeit in Anspruch. Sie lassen sich deshalb eines gewissen repräsentativen Aussehens nicht entkleiden. Trotzdem scheint mir Sinn und Wert solcher umfassenden Überblicke auf anderer Ebene zu liegen, auf der Möglichkeit, weit Verstreutes für kurze Zeit zusammenzusehen und zu studieren. Bedeutete die Brügger Ausstellung von 1902 eine erste und wichtige Prüfung der vlämischen Kunstforschung, so vermittelten die Ausstellungen in Brüssel und London, von einigen kleineren in Budapest

Joos van Cleve — Bildnis eines Mannes
New York, Sammlung Henry Goldman

und Wien abgesehen, vor allem die Kenntnis zahlreicher Kunstwerke in Privatbesitz. Diese neben den Stücken aus den Museen zu sehen, erscheint mir für die Forschung sehr aufschlußreich. In dieser Beziehung erfüllt die Antwerpener Ausstellung viele Wünsche. Die Museen des europäischen Kontinents haben eine erstaunliche Fülle von Meisterwerken zugesteuert. In hohem Grade hat sich der deutsche, englische, französische, österreichische und ungarische Privatbesitz, in besonderem Maße der deutsche Kunsthandel an der Ausstellung beteiligt. Einiges hat auch der amerikanische Privatbesitz entsandt. Aus belgischen Sammlungen und Kirchen findet man dagegen merkwürdigerweise auffallend wenig Beiträge.
Ihre Krönung findet die Ausstellung in der Abteilung der Gemälde, der die schönsten Oberlichträume des Schulgebäudes eingeräumt sind. Um einen großen Mittelsaal, der als Auftakt Meisterwerke von Rubens, van Dyck und Jordaens in imposanter Fülle enthält, gruppieren sich eine Reihe von Kabinetten, die teils den Primitiven, teils dem 17. Jahrhundert gewidmet sind. Die Kunst des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts, die zu einem großen Teil die Kunst Antwerpens ist, kommt, wie schon auf den vorhergehenden Ausstellungen, etwas zu kurz. Ein Versäumnis, das man angesichts einer ganzen Reihe von unbedeutenden Werken, Schulbildern und Kopien, aus anderen Zeiten doppelt schwer empfindet.

Die voreyckische Malerei, Grenzgebiet zwischen französischer und vlämischer Kunst, ist nur mit dem Melchior Broederlam zugeschriebenen Diptychon aus dem Museum

Mayer van der Bergh in Antwerpen vertreten. Die beiden Tafeln, die angeblich aus der an Kunstschätzen reichen Kartause von Dijon stammen, zeigen die Geburt Christi und den hl. Christophorus, auf der Rückseite des rechten Flügels die Auferstehung Christi in bunter, stark farbiger Malweise. Dieselbe Hand kann man in einem Diptychon der Sammlung M. Cuvillier zu Niort erkennen, auf dem die Verkündigung, die Taufe Christi und die Kreuzigung dargestellt sind, und das auf der Pariser Primitivenausstellung 1904 zu sehen war. Die Gemälde, die wahrscheinlich zu einem Polyptychon gehört haben, sind ausgezeichnete Zeugnisse der burgundisch-vlämischen Tafelmalerei um 1390—1400.
Von Jan van Eyck kann lediglich die kleine, aber höchst charakteristische Stigmatisation des hl. Franziskus aus Turin als eigenhändige Arbeit gelten. Das Bildnis Christi aus englischem Privatbesitz ist nur eine mäßige Kopie der häufig wiederholten Komposition, von der sich bessere Exemplare in Berlin, München, Brügge u. a. befinden. Über ein drittes Jan van Eyck benanntes Gemälde wird weiter unten zu sprechen sein. Jans Schüler und künstlerischer Nachfolger Petrus Christus ist an dem bereits in London gezeigten Bildnis des Kartäusermönchs Denis (New York, Sammlung Bache), der Meister von Flémalle, dessen Hauptwerke gleichzeitig in Mons ausgestellt waren, an dem Männerbildnis des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, an einem bisher nicht öffentlich gezeigten Bildnis einer Prinzessin von Savoyen (aus New Yorker Privatbesitz) und einer späten Replik der bekannten Madonna in der Nische gut zu studieren. Roger van der Weyden und Dirk Bouts treten dagegen unberechtigterweise stark zurück. Die Roger zugeschriebene Lucas-Madonna aus Burg Kreuzenstein ist ihres schwärzlichen Kolorits wegen, wie Hulin und Friedländer erkannt haben, einem Nachfolger des Meisters zuzuweisen. Die beiden Roger benannten Madonnen aus belgischem Privatbesitz vermögen nicht zu überzeugen. Von den sechs Dirk Bouts zugeschriebenen Madonnen kann wenigstens die trauernde Maria der Sammlung J. van der Elst in Wien zweifellos als Original gelten. Das in der Literatur irrtümlich als Werk eines Nachfolgers bezeichnete Bild, das schon durch seine makellose Erhaltung und den Ausdruck besticht, erweist sich, berücksichtigt man die verschiedenen Pentimente, als reifes Meisterwerk. Zwei Madonnenkompositionen führen in die Umgebung Rogers zurück, eine sehr zeichnerische, grobförmige, das Kind säugende Maria aus dem amerikanischen Kunsthandel und die Madonna in Halbfigur in der Landschaft, die ähnlich auf einem Bilde in Caën vorkommt, aus der Sammlung Vieweg. Die Madonna in ganzer Figur aus englischem Besitz erinnert trotz subtilster Ausführung ihrer kleinteiligen Formensprache wegen an Arbeiten des Aelbert Bouts, der mit einem Kopfe Christi mit der Dornenkrone (Brüssel, Baron Coppée) vertreten ist.
Als besonderen Erfolg kann die Ausstellung die Anwesenheit der Kommunion der Apostel (im Katalog fälschlich als Abendmahl gedeutet) von Justus van Gent buchen. Die großartige Komposition, die ähnlich dem Portinarialtar zwischen der niederländischen und italienischen Malerei eine Vermittlerrolle spielt, hat seit ihrer Entstehung in den Jahren 1473—1474 Urbino nicht verlassen. Nun steht sie mit ihren derben Typen, der weiten, freien Räumlichkeit und der Beschränkung auf wenige zur Handlung gehörende Requisiten und Gesten völlig isoliert. Die Stellung des Werkes innerhalb der gleichzeitigen umbrischen Kunst wäre in anderem Zusammenhange zu untersuchen. Hugo van der Goes selbst wird durch die nur wenigen durch Autopsie bekannte Anbetung der Hirten aus der Sammlung des Earl of Pembroke, Wilton House, vorzüglich repräsentiert (Abb. Cicerone, 1930, Heft 13/14). Das kleine, sehr sorgfältig ausgeführte Täfelchen zeigt in den Typen, man vergleiche z. B. die Hirten, stärkste Verwandtschaft mit dem Berliner Retablo, das den zeitlichen Zusammenhang mit dem Portinarialtar besonders deutlich macht. Bei der Madonna aus der Sammlung Herzog in Budapest erschwert der erneuerte Goldgrund die Beurteilung, ob es sich um ein

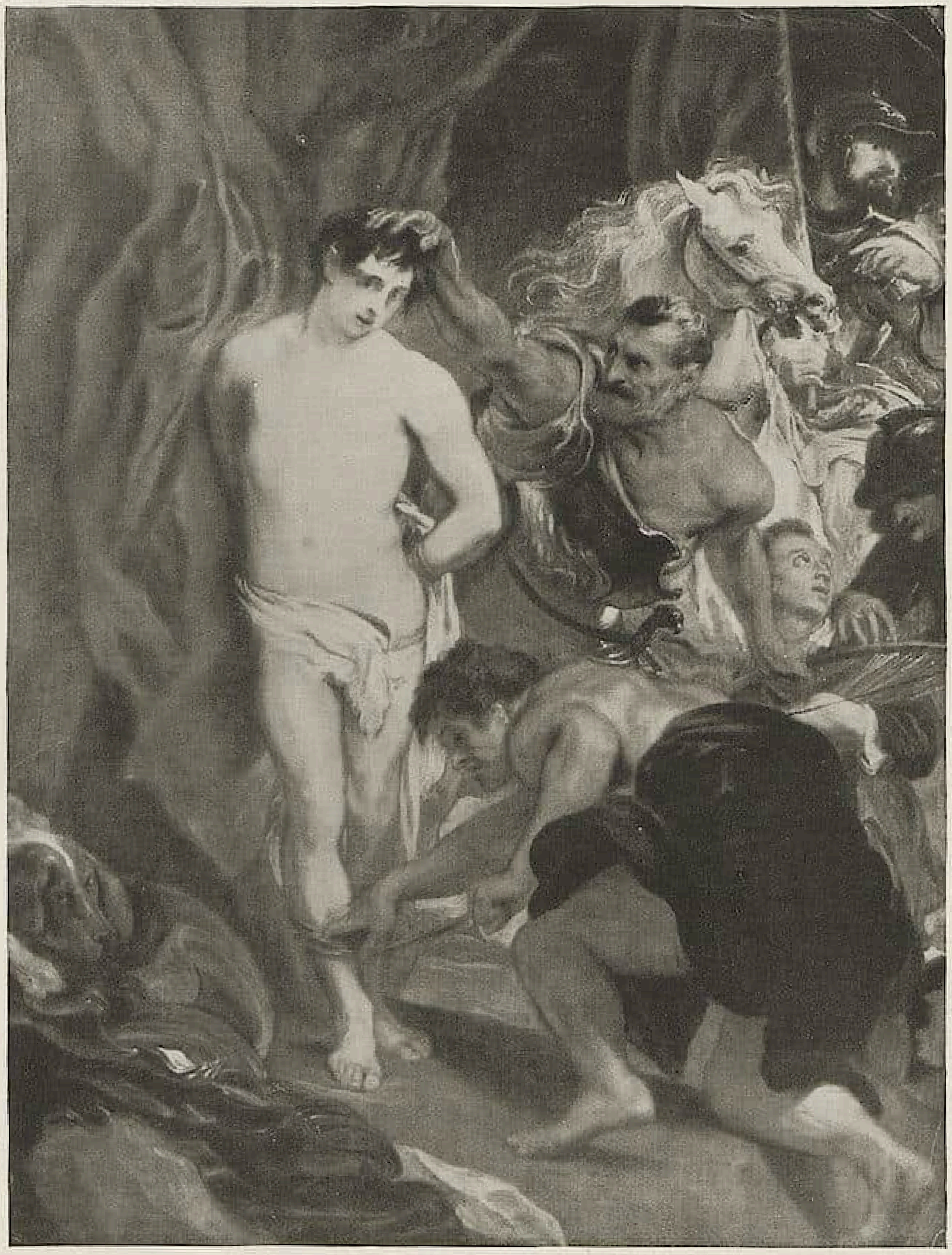
Pieter Brueghel d. Ä. Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh De dulle Griet

Peter Paul Rubens

Thronende Madonna mit Heiligen
Antwerpen, Augustinerkirche

eigenhändiges Werk des Meisters handelt. Auch steht sie in der etwas groben Ausführung hinter der Frankfurter Madonna zurück.

Von Memling zeigte die Ausstellung Werke aus allen Zeiten seines Schaffens: von Frühwerken die figurenreiche Passion Christi aus Turin, aus seiner späteren Schaffenszeit die Stuttgarter Bathseba, die Madonna mit Engeln aus den Uffizien und das zu Unrecht dem Meister öfter abgesprochene Straßburger Polyptychon. Das lange Zeit fälschlicherweise als Bildnis des Medailleurs Nicolo di Forzore Spinelli angesprochene und um 1468 datierte Bild des Antwerpener Museums figuriert nun auf der Ausstellung



Anton van Dyck — Das Martyrium des hl. Sebastian
London, A. L. Nicholson

als Bildnis des Jean de Candida, wie Hulin überzeugend nachweisen konnte (Friedländer-Festschrift). Candida war von 1477—1479 in burgundischen Diensten, während welcher Zeit das Porträt entstanden sein wird. Von wenig bekannten Memling-Tafeln notiere ich die dem Diptychon des Martin van Nieuwenhove nahestehende Halbfigurenmadonna des Lissaboner Museums und das Bildnis eines jungen Mannes in schwarzem Gewand und Kappe vor rotem Grund, das aus der Sammlung des Herzogs von Anhalt vor einiger Zeit in den Besitz der Sammlung Goldman in New York übergegangen ist.

Für die Kunst Gerard Davids zeugen die Ruhe auf der Flucht aus Lissabon, ein Werk, das man in Zukunft wohl als originales Werk des Meisters wird ansprechen dürfen, und das Triptychon mit der Anbetung des Kindes aus der Sammlung Bache. Die Ausführung dieses Bildes ist von großer Feinheit, die Erhaltung bis auf leichte Schäden der Flügel gut. Leider beeinträchtigt schwere Blaukrankheit die Wirkung. In diesem

Zusammenhang müssen die beiden Szenen aus dem Leben des hl. Romuald erwähnt werden, die aus dem Besitz des Herzogs von Devonshire unter den traditionellen Namen Jan van Eyck und Gerard David ausgestellt sind. Weitere Tafeln dieses umfangreichen Zyklusses, Colin de Coter und anderen Händen zugeschrieben, befinden sich in der Kathedrale in Mecheln. Der Stil dieser Serie scheint mir nicht archaisierend, sondern archaisch zu sein und der Entwurf auf einen sehr begabten und bisher nicht namentlich bekannten Künstler zurückzugehen. Eine eingehende Untersuchung wäre deshalb der Mühe wert. Der Abstand dieser Werke von Colin de Coter wird besonders deutlich, wenn man mit ihnen die Magdalena (Budapest, Museum) und Johannes den Evangelisten (München, Sammlung Nemes) vergleicht, unfreie Nachahmungen des Stils des Meisters von Flémalle und der Frühzeit Rogers.
Die Formensprache Quentin Massys zeigte sich in der Ecce Homo-Tafel aus dem Dogenpalast in Venedig und zwei Flügeln mit Heiligen, die vermutlich zu einer verschollenen Madonna gehörten, aus der Sammlung Carstanjen, von der besten Seite aber in dem Bildnis des Mannes mit der Nelke aus dem Besitz des Museums in Chicago. Jan Gossaert kam mit einem als Bles katalogisierten Frühwerke, einer Darstellung der hl. Familie mit den Heiligen Barbara und Katharina (Lissabon, Museum), einer Madonna in der Stube (Detroit, Sammlung Booth), die stilistisch dem 1527 datierten Bilde der Münchner Pinakothek verwandt ist, und einer Madonna in Halbfigur (Berlin, Galerie van Diemen) zur Geltung. Das Gemälde mit den Bildnissen der Kinder Christians II. von Dänemark aus dem Besitz des Earl of Radnor ist wohl nur eine der vielen Repliken des mit Sicherheit nicht mehr feststellbaren Originals.
Vielseitig und charakteristisch war die Auswahl der Werke des von Massys stark abhängigen Meisters von Frankfurt. In der Reihe waren versammelt: die beiden Grisaillen des Stuttgarter Museums, ein Triptychon mit der Anbetung der Könige (Berlin, Galerie Bachstitz), eine Madonna mit Heiligen (Berlin, Hugo Perls) und das Selbstbildnis mit Frau von 1496 (Wien, Sammlung S. von Auspitz), das ihn vor allem als eigenwilligen Künstler vorführt. Von Provost waren zwei Beweinungen (London, Knoedler; München, Sammlung Nemes) und eine frühe Kreuzigung (Wien, Sammlung Bondy), von Isenbrandt eine reizende Madonna mit Heiligen (New York, Sammlung Goldman) und eine Kreuzigung (Budapest, Sammlung Herzog) ausgestellt.
Aus dem Besitz des Königs von Spanien kamen die fünfzehn Täfelchen des Juan de Flandes, miniaturartige Illustrationen der Passion Christi und des Marienlebens. Der Louvre sandte ein weiteres Stück der jetzt weit verstreuten Serie, die der Meister für Isabella die Katholische gemalt hat.
Joos van Cleve erschien mit einer ganzen Reihe von Werken, darunter waren die bedeutende und vielgerühmte Anbetung der Könige aus Genua und der Marientod des Wallraf-Richartz-Museums. Imponierend war auch das meisterhafte Bildnis eines Mannes aus der Sammlung Goldman in New York. Dagegen sind die beiden hervorragenden Bildnisse eines Ehepaares aus belgischem Besitz sicherlich von anderer Hand. Das weibliche Bildnis ist 1530 datiert. Stilistisch sind die beiden Bildnisse eine unmittelbare Vorstufe zum Meister der vierziger Jahre, der gewöhnlich mit Pieter Pourbus identifiziert wird. Pourbus selbst erscheint mit einem vollbezeichneten und 1573 datierten Bildnis des Jean Almar (Brüssel, Privatbesitz). Unter den weiteren Bildnissen des 16. Jahrhunderts fällt auf ein bisher unbekanntes und vollbezeichnetes Bildnis eines Mannes von Michel van Coxie, das Bildnis einer alten Dame von Frans Floris (Caën, Museum), der außerdem mit dem großen Göttermahl aus Stockholm vertreten ist, und ein Bildnis Wilhelms von Oranien von Antonis Mor (Kassel). Die Landschaftsmalerei wurde über Gebühr vernachlässigt. Ein kleines Bildchen von Patinir (Berlin, Leo Blumenreich), zwei Bilder des Landschafters Bles (belgischer Privatbesitz) und die Winterlandschaft Valkenborghs

Daniel van Heil — Hamburg, Sammlung August Neuerburg — Nächtliche Feuersbrunst

Jacob Jordaens Heimsuchung
Lyon, Museum

aus Wien sind die karge Ausbeute.

Ein Raum war Pieter Brueghel und seinem Sohne gewidmet. Neben wohlbekannten Werken aus Wien, Darmstadt, München und Rom fand sich manches Neue, so das stark boschartige und fast monochrome Frühwerk mit der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel (Berlin, Galerie Matthiesen) und die imposante, ihm zumindest sehr nahekommende Landschaft mit der hl. Katharina (Berlin, Dr. Benedict). Der stärkste Eindruck aber ging von der tollen Griet (Antwerpen, Museum Mayer van der Bergh) aus. In dem 1564 datierten Bild verbindet sich effektvolle Malerei, bei der rötliche und bräunliche Farben vorherrschen, mit erregender Handlung zu einem wahren Hexensabbath. Dagegen erwecken die Werke des Sohnes nur ihres Bildinhalts wegen Interesse.

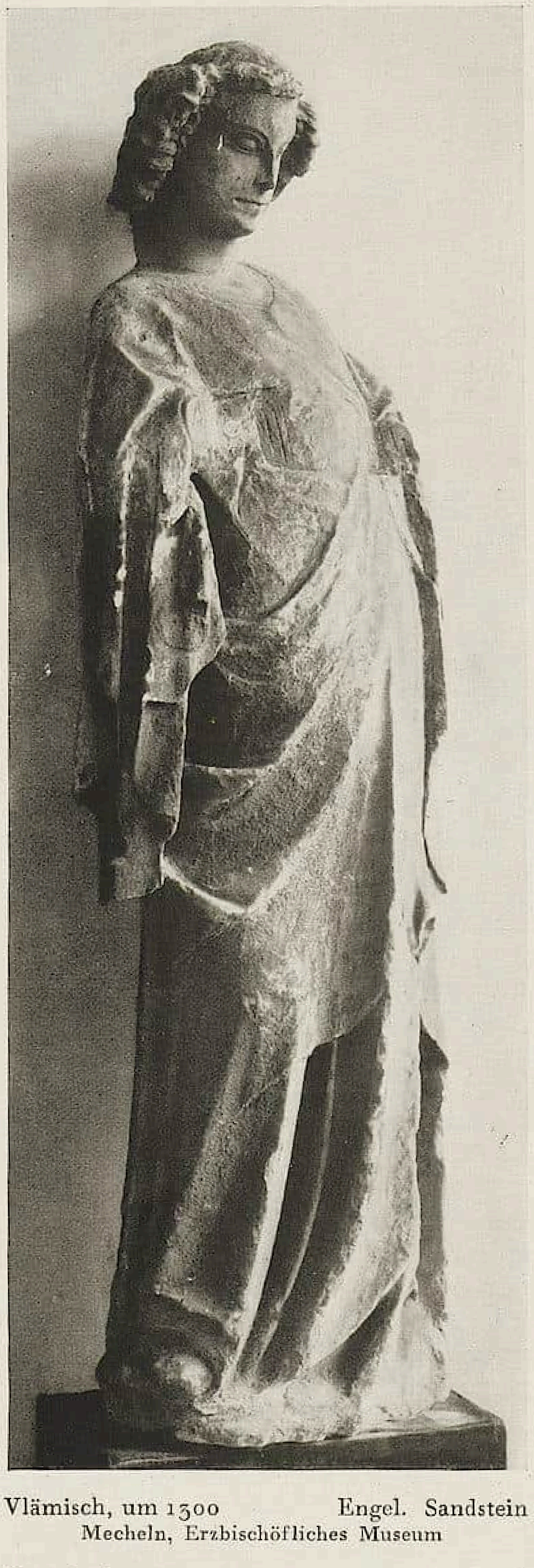
Rubens kann man in allen Phasen seines Schaffens, aber auch in allen Variationen seiner Beteiligung an den einzelnen Arbeiten studieren. Neben vielen repräsentativen und glänzenden Meisterwerken gab es manche problematische Dinge. Im Zentrum der Ausstellung hing das große Altargemälde der Antwerpener Augustinerkirche, umgeben von wohlbekannten Gemälden hohen Ranges, wie den vier Philosophen aus dem Pittipalast, dem Bildnis des sog. Orientalen aus Kassel, Romulus und Remus aus der kapitolinischen Sammlung in Rom, der Kirmes und dem Bildnis der Helene Fourment aus dem Louvre, dem späten Selbstbildnis aus Wien. In einem zweiten Raum waren die übrigen Werke des Meisters vereinigt. Hier hingen aus der durch Ludwig Burchard wieder zu Ehren gebrachten Genueser Zeit zwei Hauptwerke, die Bildnisse der Brigitte Spinola und der Marquise Imperiali mit Tochter, aus der Zeit um 1617 das kraftvolle Bildnis des Licentiaten Hendrik van Thulden (vgl. Cicerone, 1927, S. 270; alle drei aus dem Besitz der Galerie van Diemen, Berlin), das carravaggieske Bild der sich wärmenden Alten (Dresden), die späte schlafende Angelika (Wien), das leider übermalte Bildnis der Helene Fourment

aus dem Mauritshuis und die Schlüsselübergabe der Sammlung Nemes. Breiteren Raum nahmen auch die Skizzen ein. Neben Bekanntem, wie den stehenden Heiligen Petrus und Paulus (Brüssel, Sammlung Philippson) und zwei Entwürfen für die Decke der Jesuitenkirche zu Antwerpen (Richmond, Sammlung Cook), manches weniger Bekannte, so der Engelsturz, ebenfalls für die Jesuitenkirche bestimmt (Brüssel, Sammlung General Willems), das späte Modello mit dem Martyrium des heiligen Livin (Wien, Sammlung Auspitz) und der Triumph der Kirche, eine Originalskizze zum Bilde des Louvre (Brüssel, Sammlung Tournay-Solvay). Zwei weitere Skizzen dieser Triumphserie, aus Pariser Privatbesitz, vermögen dagegen nicht zu überzeugen. Die Apotheose Heinrichs IV. (Turin) und die Krönung Karls I. (Paris, Privatbesitz) sind augenscheinlich Kopien nach zwei Skizzen in Leningrad. Völlig andere Handschrift verraten: die hl. Familie (Stockholm), nach alter Inventarbeschreibung eine Arbeit des Jan van den Hoecke; das Emmauswunder des Herzogs von Alba, Madrid (eine spanische Wiederholung des von Swanenburgh gestochenen Originals) und eine reuige Magdalena aus Pariser Privatbesitz, ein schwaches Werk aus dem Umkreis des Theodor Rombouts.

Vlämisch, um 1514 — Der hl. Georg
Antwerpen, Museum Steen

Ähnlich ist das Verhältnis der gesicherten und zugeschriebenen Werke bei van Dyck. Am charakteristischsten äußert sich seine kultivierte Kunst in einigen skizzenhaften Apostelbildern (Dresden, Museum; Berlin, Galerie van Diemen), dem Kasseler Doppelbildnis des Malers Snyders und seiner Frau, dem außerordentlichen Bildnis der Mme. Vinck (London, Sammlung Lady Mountbatten; bedauerlicherweise hat man das Gegenstück mit dem Bildnis des Mannes aus Löwener Privatbesitz nicht mit ausgestellt), dem hl. Martin aus Saventhem, dem lebensgroßen Bildnis des Abbé Scaglia (London, Sammlung Lord Camrose), und in dem Bilde des Kindes Karls I. (Turin). Von neu aufgetauchten Werken interessieren vor allem das hier abgebildete, teils skizzierte, teils fein ausgeführte Martyrium des hl. Sebastian aus der italienischen Zeit (London, A. L. Nicholson) und zwei schöne Bildnisse der Sammlung de la Faille.

Jordaens, gut vertreten mit Gemälden aus den Museen in Amsterdam, Budapest, Kassel, Köln und Lyon, hat nur durch das Bildnis einer alten Dame (Antwerpen, Privatbesitz) und den vier Evangelisten aus Düsseldorfer Privatbesitz eine Bereicherung erfahren. Unter den Bildern Brouwers fällt eine Neuerwerbung der Dresdner Galerie mit musi-

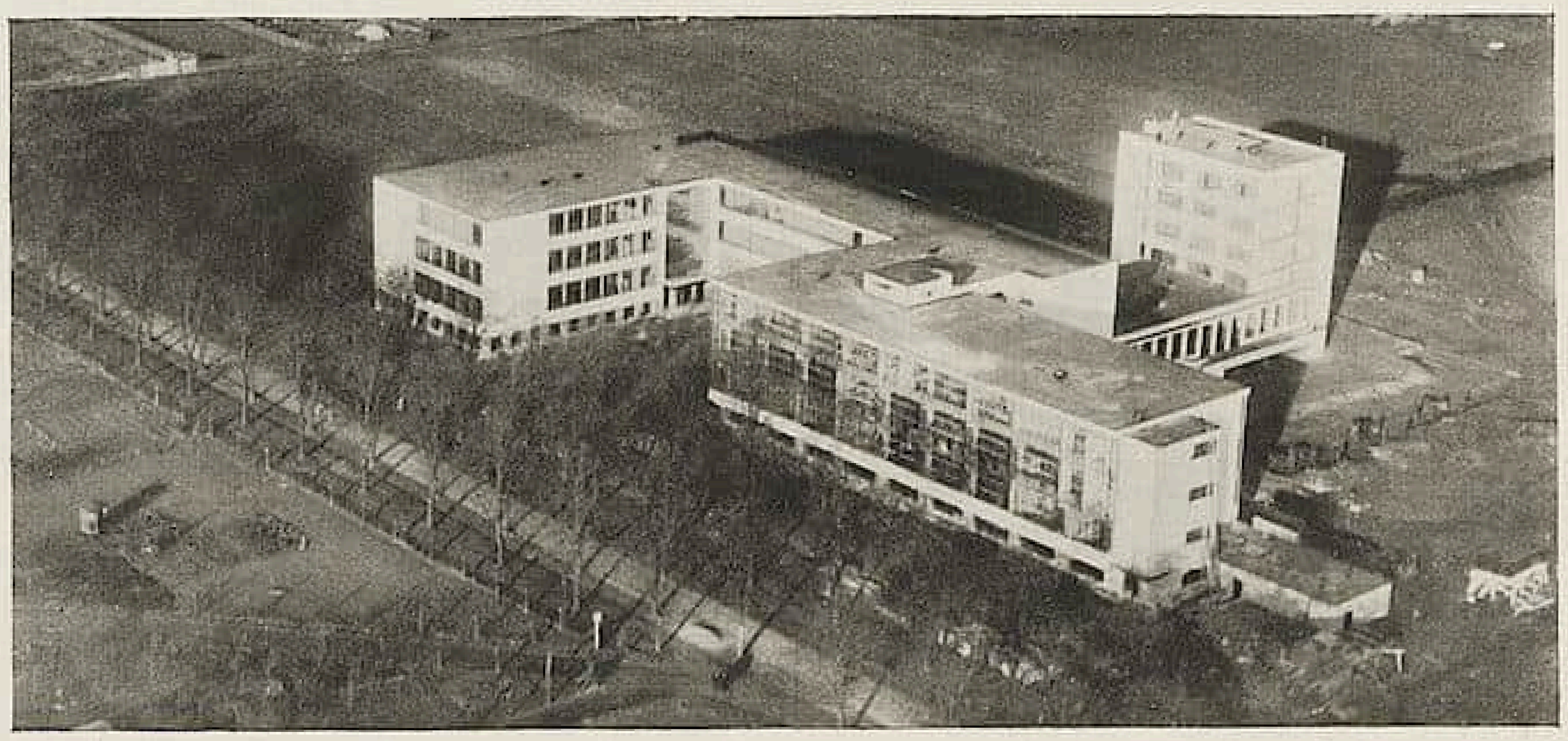


Vlämisch, um 1300 Engel. Sandstein
Mecheln, Erzbischöfliches Museum

zierenden Bauern und ein bisher unbeachtetes Selbstbildnis von außerordentlicher Lebendigkeit (München, Julius Böhler) auf. Die Leipziger Landschaft wird jetzt allgemein Jan Lievens zugeschrieben, dessen Name mit Bestimmtheit vor dem bereits in London viel diskutierten Landschaftsbilde der Sammlung Maynard, London, genannt wird (einem Gegenstück zur Abendlandschaft beim Herzog von Westminster); befremdlich bleibt auch für Lievens die flockig und pastos aufgetragene Farbe des Terrains.

Aus der Schar der kleineren Meister des 17. Jahrhunderts fehlt kein wichtiger Name. Von Coques, Cornelis de Vos, Siberechts und Teniers sind neben bekannten Hauptwerken auch schwächere Arbeiten zu sehen. Eine Überraschung bildet eine imposante Darstellung einer Stadt bei Mondschein und mit einer Feuersbrunst (Hamburg, Sammlung Neuerburg), die als Arbeit des Daniel van Heil gilt, die aber das monogrammierte Gemälde gleichen Themas im Brüsseler Museum (Nr. 884, zur Zeit im Depot) an Originalität und Großartigkeit, auch der Malweise, erheblich übertrifft.

Diese Notizen, die den Reichtum dieser Ausstellung in großen Zügen auszubreiten suchen, in gleicher Weise auch für die Handzeichnungen, Miniaturen, Skulpturen und Tapisserien auszudehnen, verbietet leider der Raum. Auf eine Besprechung der Tapisserien und Handzeichnungen kann um so eher verzichtet werden, als sie fast ohne Ausnahme den großen kontinentalen Sammlungen und Kupferstichkabinetten, die Miniaturen dem Besitz belgischer Kirchen und Bibliotheken entnommen sind. Von den Skulpturen dagegen soll wenigstens einiges genannt sein. Da sind der hier reproduzierte lebensgroße Engel aus Sandstein, einer der wenigen Reste der gotischen Plastik in Mecheln; eine ausdrucksstarke trauernde Maria aus Antwerpen (15. Jahrhundert); die beiden Schnitzaltäre mit zahllosen Figuren aus den Kirchen von Lombeck und Loenhout; der hl. Georg vom Portal des alten Schützenhauses (1514 datiert); das silbervergoldete Votivdenkmal des Jacques de Croy, Fürstbischofs von Cambrai, aus dem Kölner Domschatz; Bronzen des Giovanni da Bologna und Grupello; Terrakotten von Artus Quellinus, Pauwels und Delvaux.

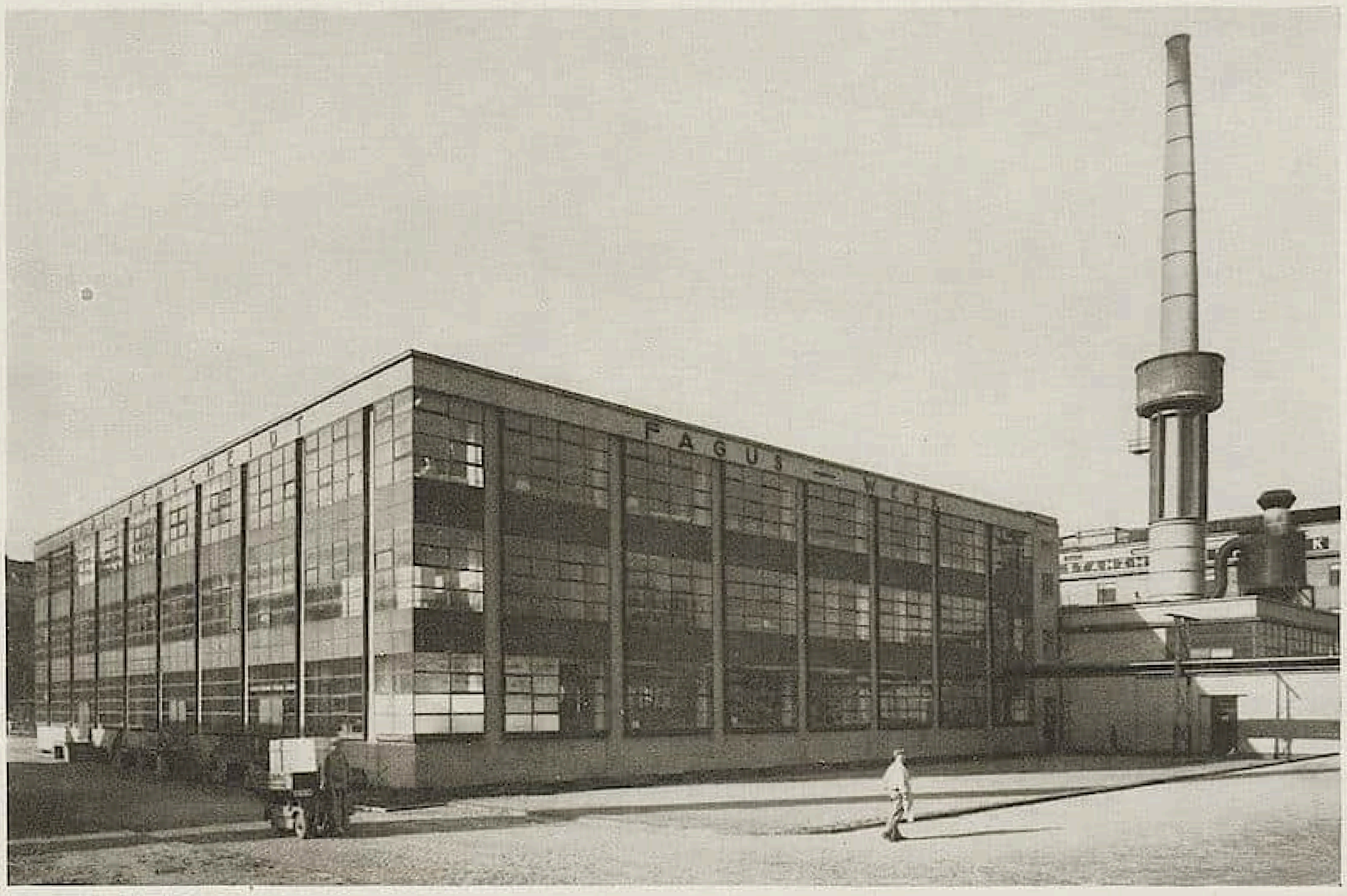


Walter Gropius — Bauhaus Dessau. 1926

WALTER GROPIUS

VON PAUL F. SCHMIDT

Das Schaffen von Gropius ging den von nationalen und ökonomischen Bedingtheiten vorgezeichneten Weg von der Fabrik zur Wohnsiedlung. Vor dem Krieg war infolge des rapiden Anwachsens unserer Industrie der Fabrikbau das vornehmste Problem; nach der Inflation trat an seine Stelle das Büro- und Warenhaus, der steigenden Bedeutung von Binnenhandel und Bürokratie entsprechend, vor allem aber das immer dringlicher werdende Problem der Massenwohnung für die Großstädte. Dieser naturgegebenen Situation hat sich Gropius mit bemerkenswertem Instinkte gefügt, um beide Male an den wichtigsten Stellen des architektonischen Bedarfs seine Lösungen zu bringen, und dies in einer technisch wie ästhetisch glänzenden und weit vorausweisenden Form. Sein Verdienst als Bahnbrecher und Eroberer von Neuland ist Eigenschaft eines wahrhaft produktiven Geistes. Es ist kein Zufall, daß er vom Auslande mit besonderem Nachdruck anerkannt wird, und daß ihm der Werkbund die Einrichtung der ersten tektonischen Repräsentation Deutschlands in Paris in diesem Frühjahr übertragen hat. Solche Erfolge sind nur der Widerschein der Tatsache, daß er schon 1911 den ersten ganz von Glasflächen eingeschlossenen Bau errichtet hat — die Alfelder Faguswerke —, daß er den kühnsten Betonglasbau im Dessauer Bauhaus hinstellte und der konsequenteste Vertreter einer neuen Siedlungsmethode ist, die in Karlsruhe und in Haselhorst ihre einstweilige Lösung gefunden hat.
Es wird niemand wundern, daß selbst in dem Fall dieses entschiedenen Neuerers die Bautradition gewahrt wurde; man muß nur den Begriff der Tradition richtig verstehen. Auch Le Corbusier setzt ja die Reihe der Erfinder von Monnier und Eiffel bis zu Perret mit vollkommener Logik fort. Gropius konnte an Peter Behrens anknüpfen, dessen gefestigte Stellung in der deutschen Architektur der Neuzeit (als Erbe von Schinkel und Messel) heute wohl niemand mehr bestreitet. Als junger Assistent arbeitete Gropius in seinem Atelier und hat wohl von den großen Fabrikbauten für die A. E. G. seine bestimmenden Eindrücke erhalten. Aber noch während Behrens sich auf der Höhe seines großen, von Pathetik nicht ganz freien Massenstils befand, überholte er ihn mit dem wahrhaft genial voraustastenden Erstlingswerk der Faguswerke (Schuhleistenfabrik von Benscheidt) in Alfeld a. d. Leine, 1911—1914 erbaut. Nur die durchlaufenden Vertikalen der schmalen Außenpfeiler und ihre handwerkliche Aufmauerung aus Backsteinen erinnern an traditionelle Bauschulung; die Konstruktion der Innenräume aus Eisenträgern und die lückenlose Ummantelung dieses Hauptbaus mit einer



Walter Gropius — Schuhleistenfabrik »Faguswerk« Alfeld a. d. L.

Glashaut sind seine ureigenste Schöpfung, und schon fühlt man auch im Gesamteindruck die Vorherrschaft der Horizontalen mit flachen Gesimsstreifen und Flachdach. Dieser Bau hätte auch 1925 Epoche gemacht, und der Auftraggeber hat recht, noch heute sich seines Anteils an dieser bahnbrechenden Schöpfung zu rühmen. Denn was sind alle Entwürfe ohne den vorurteilslosen Bauherrn, der den Mut besitzt, sie ausführen zu lassen! Was Wertheim für Messel, was Osthaus und die A. E. G. für Behrens, ist Karl Benscheidt für Gropius gewesen.

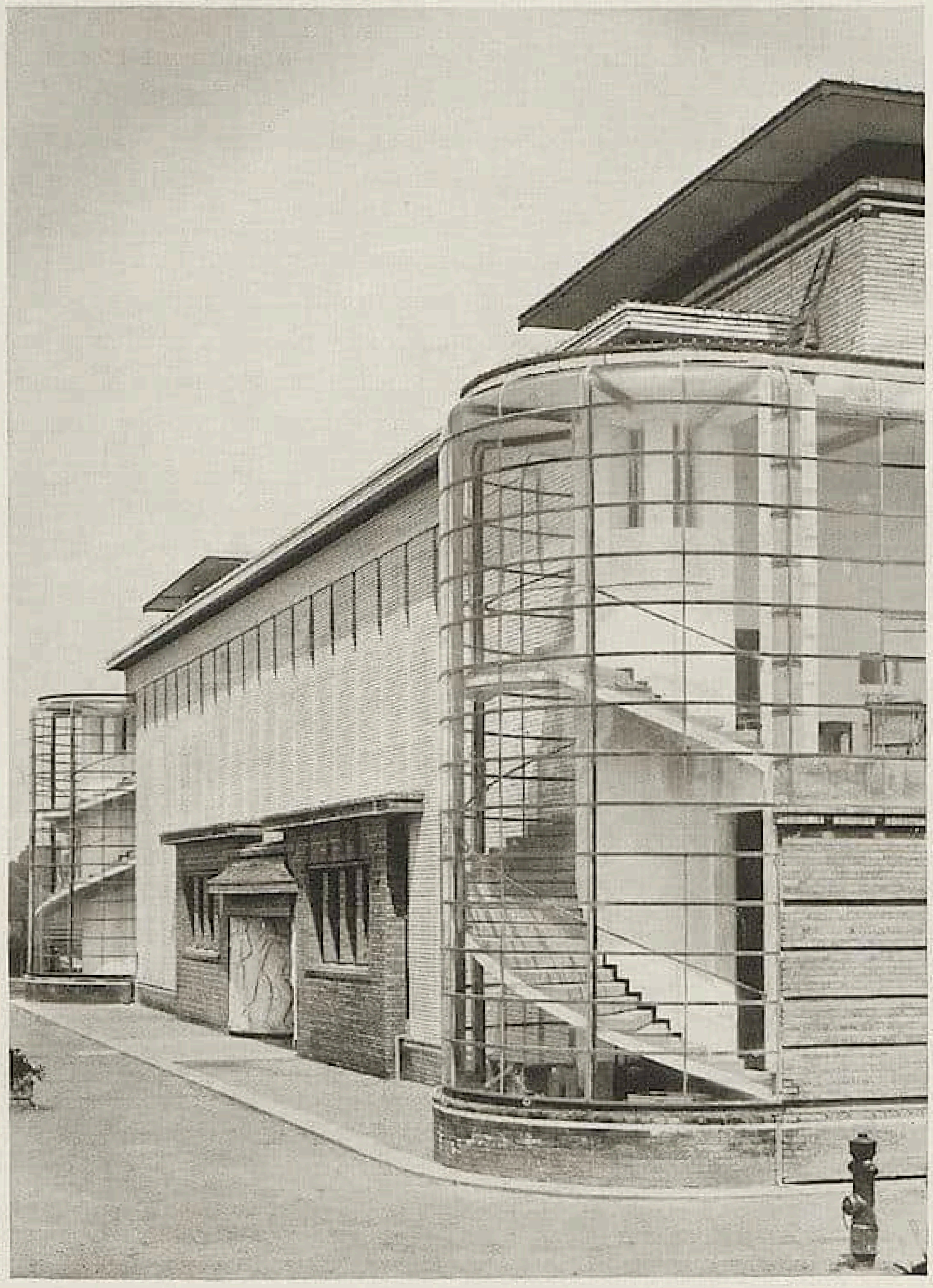
Die nächste Stufe war die Werkbundschau in Köln 1914. Die Werkbundleitung tat damals ihren besten Griff, als sie Gropius mit der Errichtung eines Bürohauses und einer Maschinenhalle beauftragte. Sie bedeuteten nicht in allen Stücken einen Fortschritt gegenüber den Faguswerken. Eisenkonstruktion und Glashaut stoßen mit Ziegelfassaden und Repräsentationsbedürfnissen unsanft zusammen, aber die Kühnheit der freitragenden Treppenspindeln in einem offenen Glasgehäuse und die Ausnutzung des flachen Daches zu Tanzterrassen bei dem Bürohaus sind Taten einer unbestreitbaren Pioniergesinnung, deren Folgen sich heute erst richtig auswirken und sogar Le Corbusiers beste Ideen vorausnehmen.

Nach der unfruchtbaren und unfreiwilligen Pause des Krieges begann Gropius den Neuaufbau von einer ganz anderen Seite her, als Leiter des Weimarer Bauhauses. Ideell hatte er zweifellos recht, von kollektiver Zusammenarbeit einer Schule für alle tektonischen Künste das Größte zu erwarten. Praktisch ist, vor allem durch Schuld der unglückseligen politischen Mißverhältnisse in Deutschland, so wenig dabei herausgekommen, daß man die übermenschlichen Anstrengungen von Gropius in Weimar nur als Raubbau an seinem Talent bezeichnen kann, das viel zu wertvoll ist, um sich in so unfruchtbaren Kämpfen mit einer Spießbürger-Bürokratie aufzureiben. In Dessau, wohin das Bauhaus 1926 übersiedelte, wurde es zwar besser, und wir verdanken der Energie des dortigen Oberbürgermeisters wenigstens die klaren Lösungen der Schul-

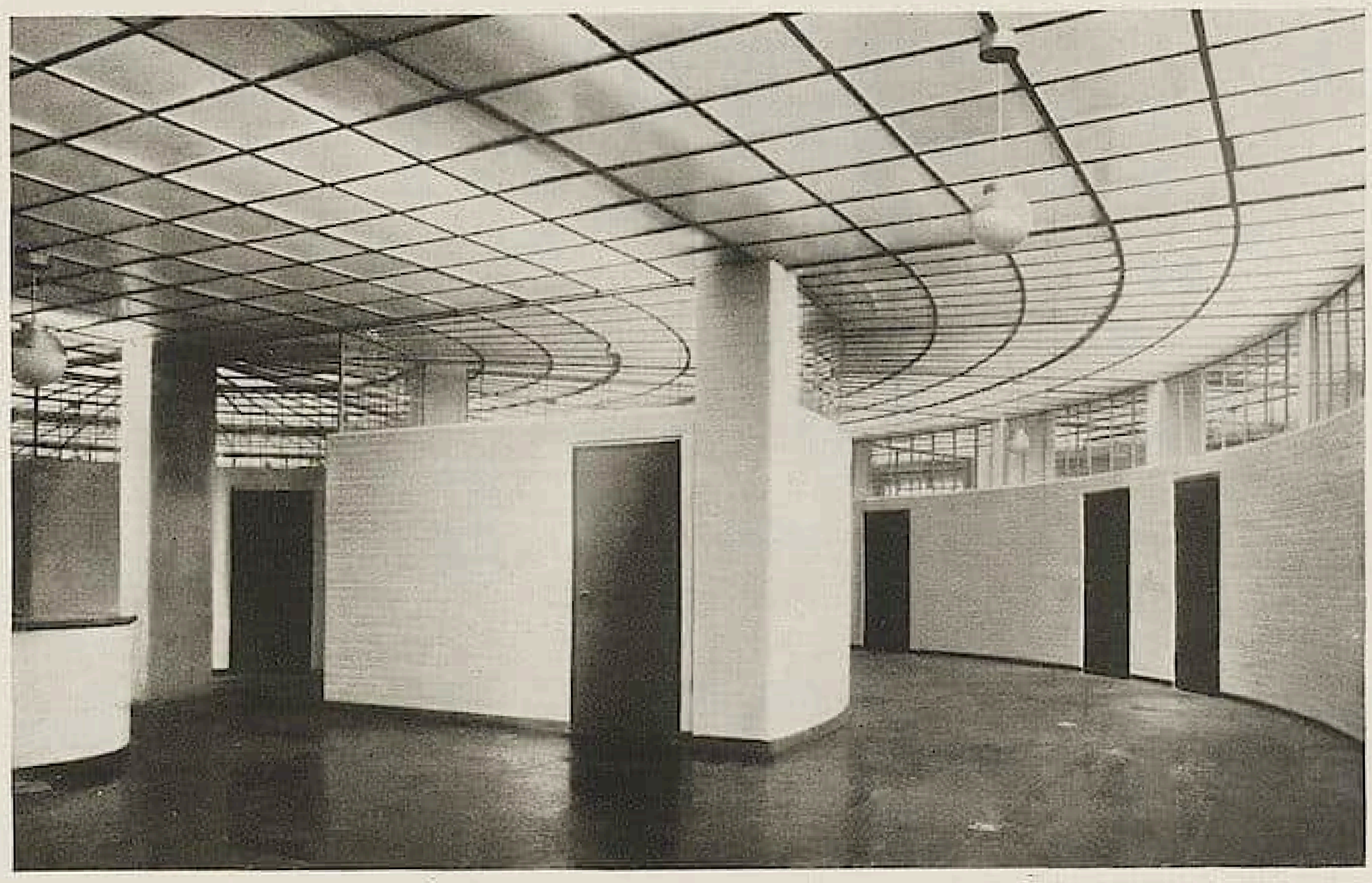
bauten, der Meisterhäuser und der ersten Törtener Siedlung. Sie führten Gropius einen gewaltigen Schritt voran, ohne in der Wohn- und Arbeitspraxis endgültige Resultate zu bringen. Das Werkstättengebäude mit seiner prachtvollen Konsequenz in Eisenbetonkonstruktion und einheitlicher umschließender Glashaut bedeutet freilich eine ganz große Leistung, von strenger Größe und Zeitgemäßheit. Aber die inneren und äußeren Reibungen waren auch in Dessau so groß, daß er noch rechtzeitig die Folgen zog und 1928 ausschied, um sich fortan in Berlin ganz dem Problem der Massensiedlung zu widmen.

Immerhin konnte er außer den erwähnten Arbeiten noch das Arbeitsamt in Dessau vollenden, einen Bau von geistreichster und heiterster Leichtigkeit, eingeschossig auf dem Grundriß eines Halbkreises, in durchsichtiger Eisenkonstruktion und durchweg mit Oberlicht in den übersichtlich angeordneten Gängen und Büros: es muß eine Art Erquickung, ja Erholung für ihn gewesen sein, diesem Spiel mit graziösen Linien nachzugehen.

Die Meisterhäuser in der Burgkühnauer Allee, darunter sein eigenes Wohnhaus, haben sehr viel von dieser aus der Technik des Betonbaues hervorgegangenen Grazie; sie wirken vor allem von außen in ihrer waldartigen Umgebung sehr bestechend und bilden als Gesamtheit einen Vorläufer der kollektiven Weißenhofsiedlung bei Stuttgart, an der er ja auch mitgearbeitet hat, und werden als Musterbeispiele des klaren sachgebundenen Wohnstils unserer Zeit bestehen bleiben. Aber im Innern sind sie, ähnlich wie die Reihenhäuschen der Arbeitersiedlung Törten, einigermaßen von praktischer Brauchbarkeit entfernt, weil allzuviel experimentiert und die Methode über die menschliche Brauchbarkeit gestellt wurde. Die zweigeschossigen Kleinstwohnungen in Törten bedeuten als technische Leistung des simultanen fabrikartigen Serienbaues, in gemischter Beton- und Plattenweise hergestellt, und in ihrer fabelhaften Raumausnützung zweifellos Wertvolles; sind



Walter Gropius — Bürohaus. Werkbundausstellung Köln 1914



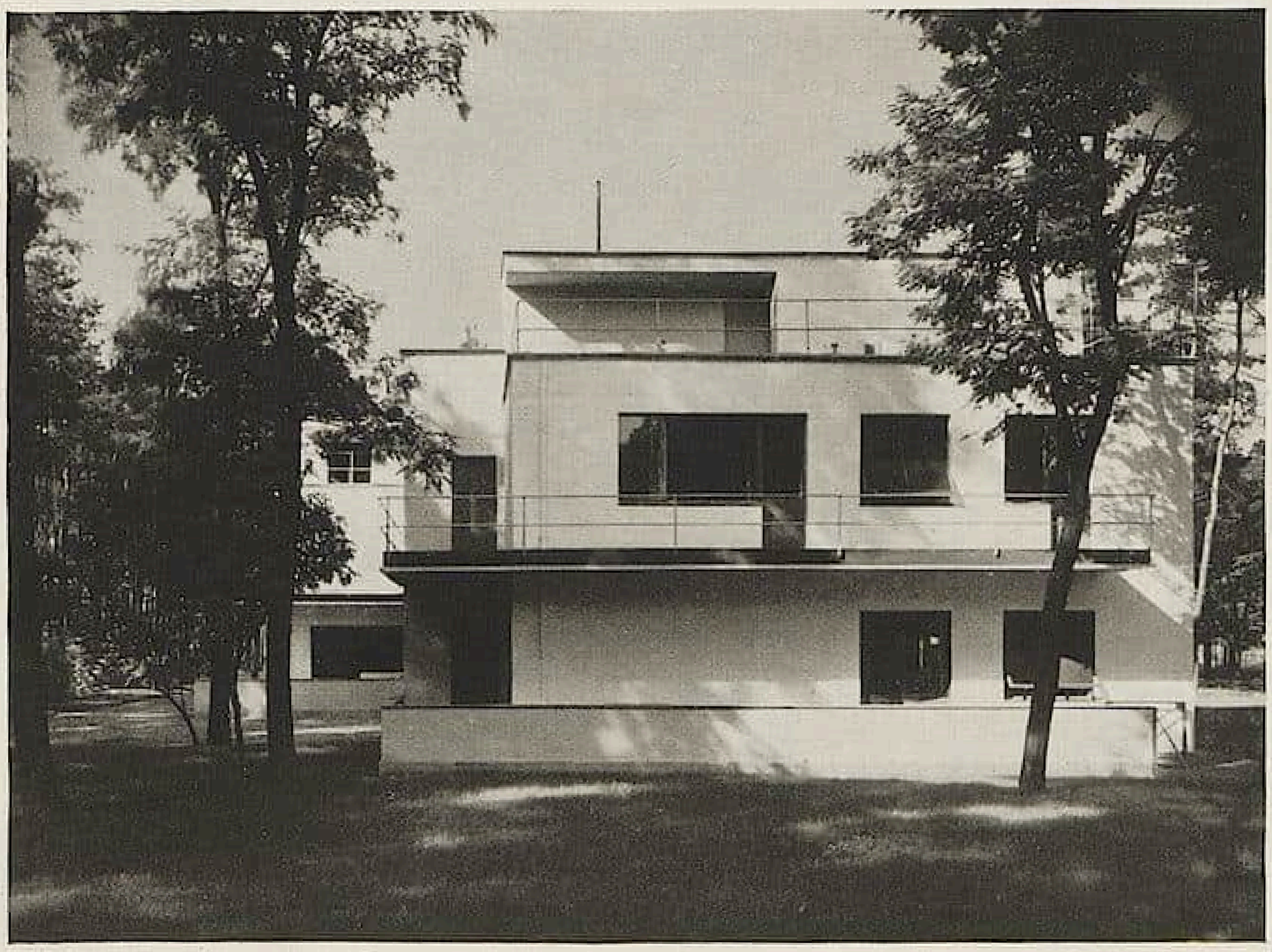
Walter Gropius — Arbeitsamt Dessau. Innerer Umgang. 1929

aber sowohl in architektonischer wie in technischer und grundrißmäßiger Hinsicht überholt und auch kaum mehr von ihrem Schöpfer und den Bewohnern anerkannt. Manche anfangs überzeugende Ideen, wie z. B. die enggedrängte Kombination der kleinen Küche mit Waschküche und Bad (alles in Beton!) haben ihre allzu geringe Eignung für sozialen Komfort rasch enthüllt.

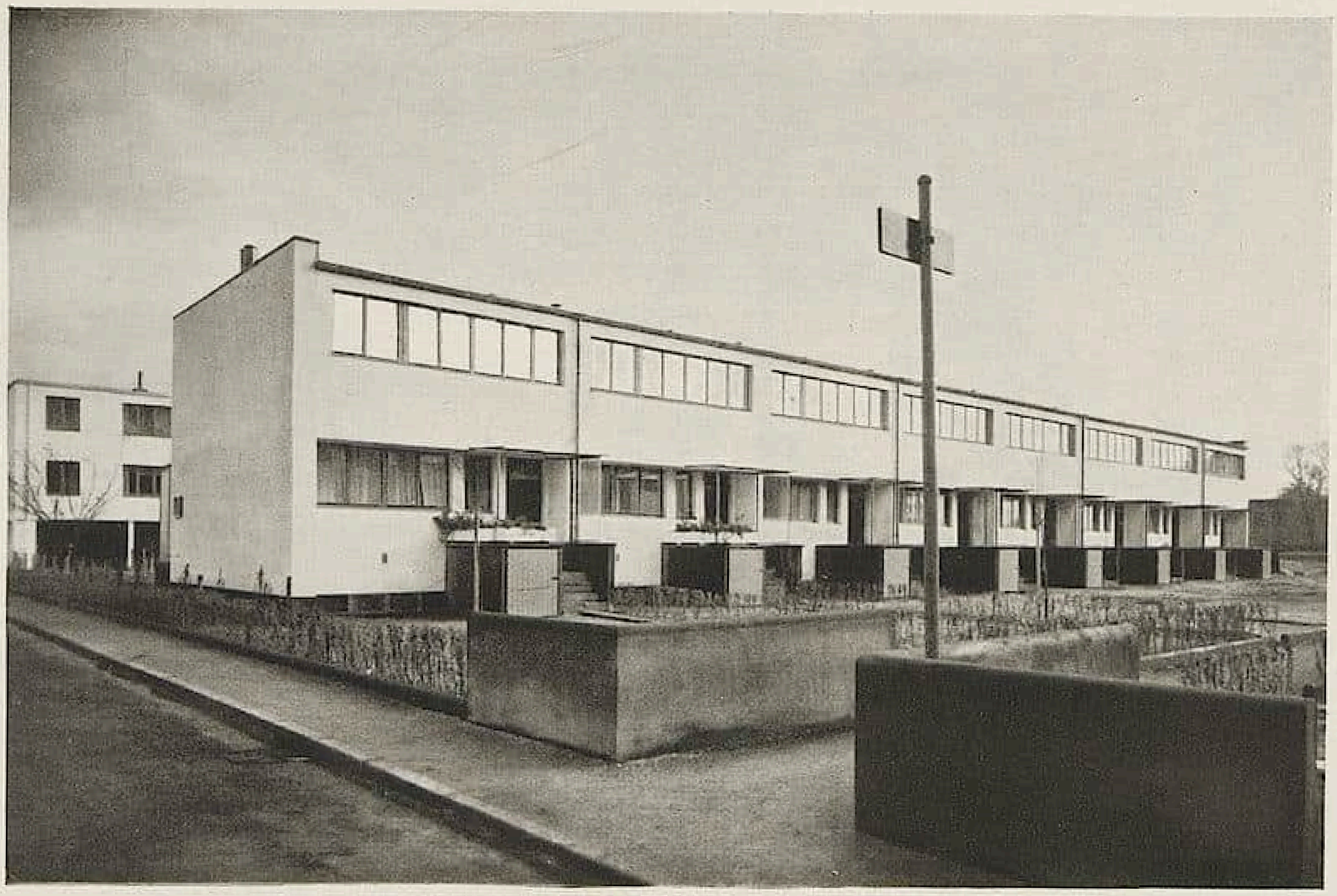
Erst in den letzten Jahren, nachdem er sich von der Verwaltungsarbeit des Bauhauses gelöst hatte, konnte Gropius sich dem Problem der Kleinwohnung gründlicher widmen. Als praktische Lösung liegt die Siedlung Dammerstock bei Karlsruhe vor, als reifstes Projekt — das hoffentlich zur Ausführung kommt — das für Haselhorst bei Spandau. Beide gehen von der Idee der langgestreckten geschlossenen Wohnblöcke aus, die rechtwinkling von Wohnstraßen ausstrahlen, in einheitlicher Nordsüdrichtung, wie sie Gropius im Zentralblatt der Bauverwaltung 50, 12 (26. März dieses Jahres) beschrieben hat.

Das Ideal des zweigeschossigen Einfamilienbaues, wie es der ganzen Vorkriegszeit vorschwebte, und wie es Gropius selber noch in Törten verwirklicht hat, ist aufs Unentbehrliche eingeschränkt. Es wird immer Leute geben, die ihr Home mit winzigen Eigengärtchen im Reihenhäuschen von zwei Geschossen finden wollen. Dammerstock trägt dieser Neigung noch weitgehend Rechnung. Vorausgesetzt, daß der Bodenpreis als gleichbleibend ausgeschaltet werden kann: so ist noch durchaus zweifelhaft, ob das Glück des Großstädters immer nur in diesen fragwürdigen Hauskästchen zu finden sei; wo man den Nachbarn empfindlicher ausgeliefert ist als im Mietshaus; wo die Bauweise teurer oder aber unsolider und weniger komfortabel sein muß, und wo der Liliputgarten oft mehr Illusion als Erholung bietet.

Hier zeigt sich abermals die großartig vorausdenkende Sinnesart Gropius', der nicht nur in seinem Idealplan einer reinen »Wohnstadt von 20 000 Einwohnern«, in mehreren Bauzeilen von Dammerstock und im Haselhorstprojekt das vierstöckige Vielparteienhaus als ideal herrschenden Typus einführt, sondern der auch das Hochhaus von zehn und mehr Geschossen als durchdachte Wohnform stabiliert. Mannigfache Erfahrungen sprechen für das alte geschmähte Mietshaus, allerdings in einer wesentlich revidierten Gestalt; und für Einzelwohner und kinderlose Ehepaare scheint das Hochhaus, wie es Gropius

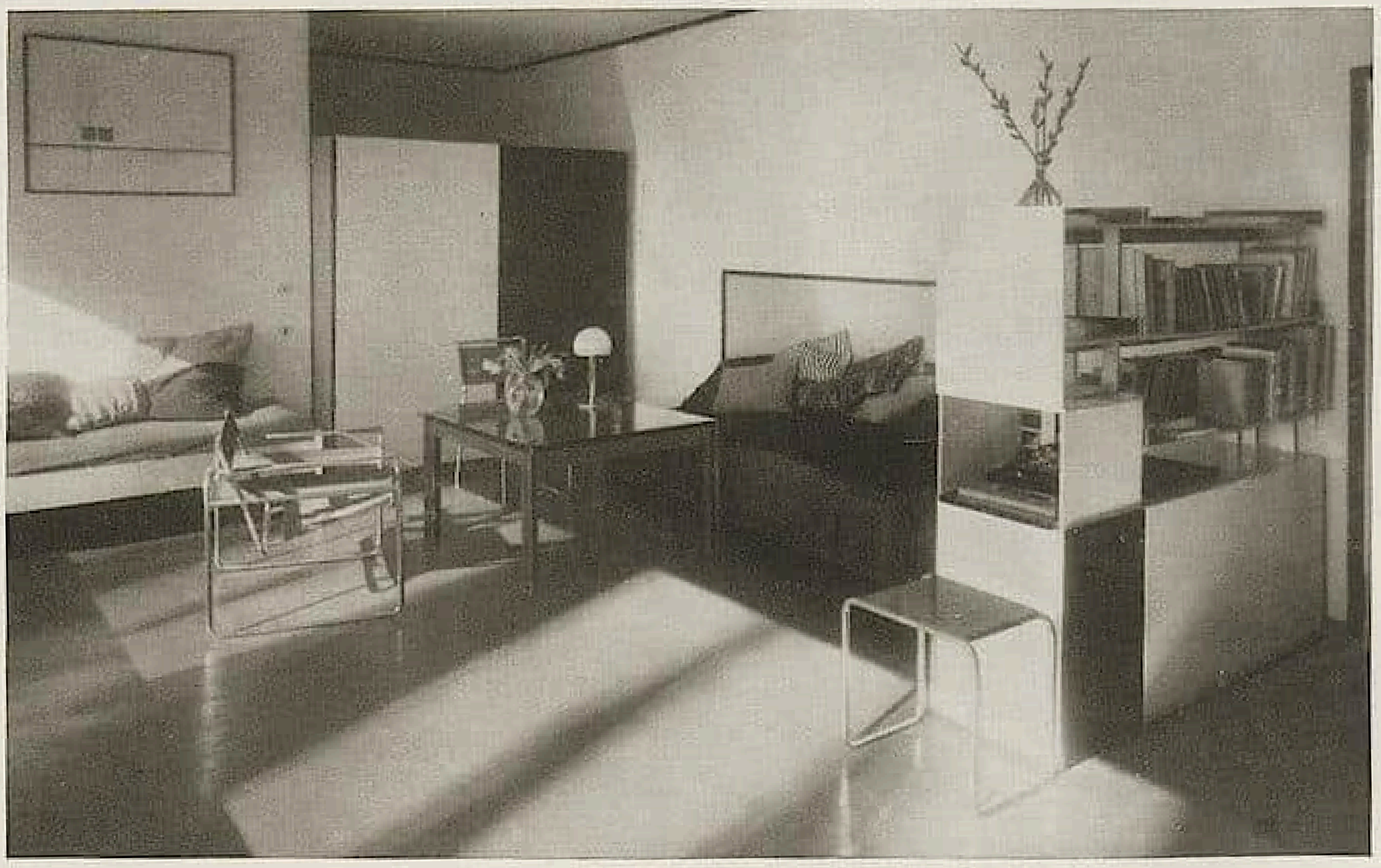


Walter Gropius Bauhaus-Meistersiedlung. Einzelhaus. 1926

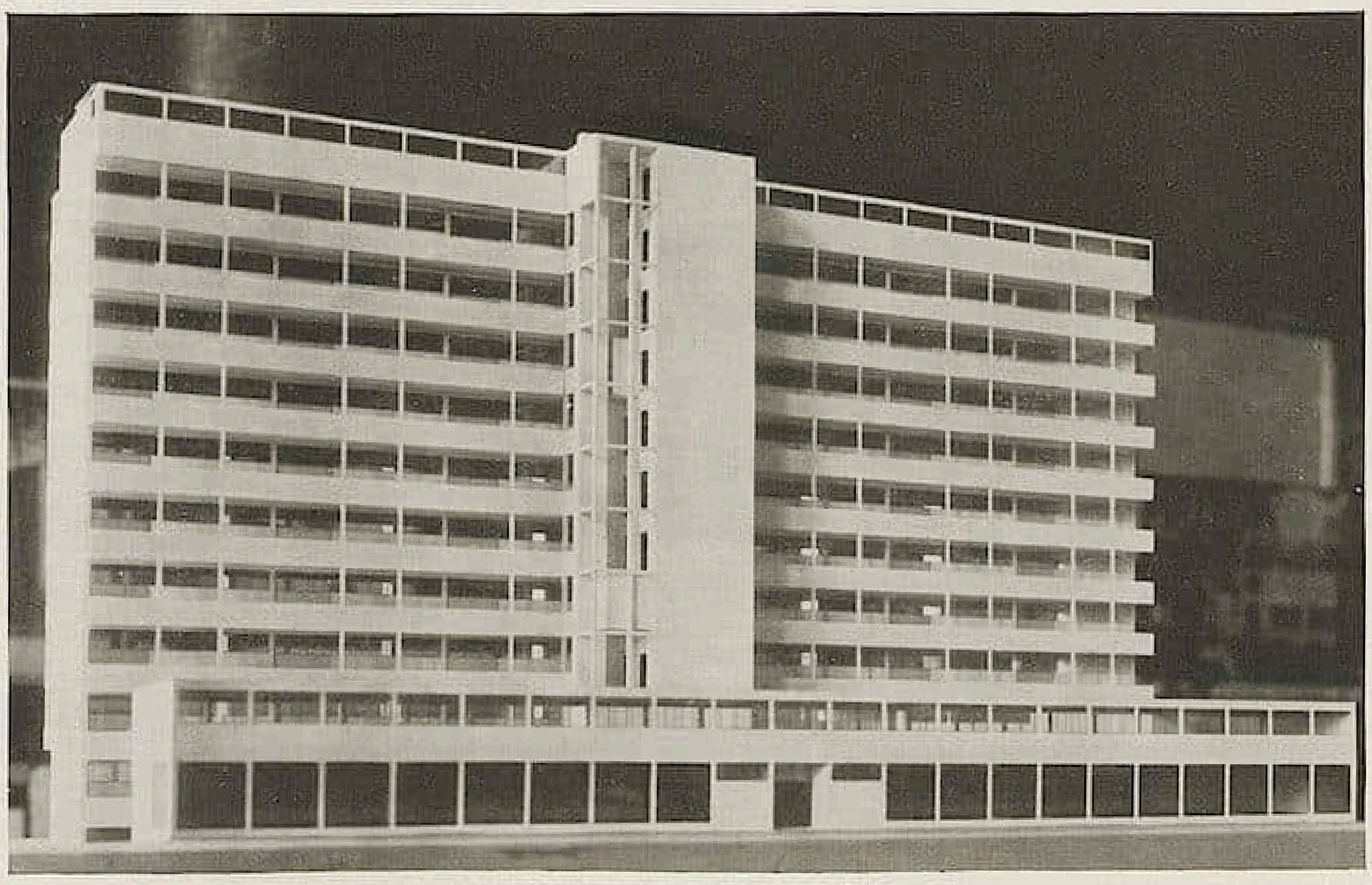


Walter Gropius Dammerstock. Einfamilienhäuser. 1929

vorschlägt, seine unbedingten Vorzüge zu haben. Es ist so schmal gebaut, daß Treppen, Zugänge u. dgl. auf die Nord-, alles Wohngemäße auf die Südseite des schmalen Riesenblocks mit Lauben und Balkons verlegt werden kann. Raum für Garagen, Dachgärten und allen Wohnkomfort ergibt sich von selbst, vor allem aber folgt aus der Hochstreckung des Wohnbedarfs eine entsprechend gewaltige Erweiterung des verfügbaren Terrains für Grünflächen, Sportgelegenheiten, Gärten usw. Denn natürlich, je höher man baut, je schmaler die Wohnbasis ist, desto ausgedehnter die leere Nutzfläche des Terrains bei gleichem Bodenpreis gegenüber der kleinlichen Verzettelung der Grundstücke in individuelle Gartenparzellchen beim Flachbau.
Dem rationellen und konsequenten Durchdenken der Raumverteilung entspricht die klare überzeugende Architekturform bei Gropius. Eines bedingt das andere. Man wird stets den denkenden Architekten vom Nachempfinder an der Einfachheit seiner Bauform unterscheiden können. Manchem mag die kubische Grundform seiner Bauten nüchtern und errechnet vorkommen. Wer tiefer schaut, sieht gerade in der mathematischen Präzision, in der unbedingten scharfen Klarheit seiner Bauten das Schöpferische. Er teilt diese Strenge mit anderen Führern der heutigen Baukunst, mit Le Corbusier, mit Häring, Hilberseimer, Mies von der Rohe, Luckhardts. Der dreidimensionale Nutzraum und das verwendete Material bestimmen allein das Aussehen des Baues: Was über die unbedingt notwendige Umhüllung in unbedingt notwendigem Material hinausgeht, ist unnötig und vom Übel. Es herrscht der Zweckgedanke in reiner Vollkommenheit mathematischer Proportion; es herrscht die Schönheit des ehrlich zur Schau gebrachten Materials: Beton, roh oder verputzt, Eisenschienen, Glasfläche; auf die Proportion, das Raumbildende der hartkantigen Fläche, kommt es allein an. Breite Lagerung oder getürmte Höhe, glitzernd gedehnte Fläche oder schattende Höhlung, vorspringender Kubus, Halbkreis, Rechteck, Horizontal-Parallelen: ärmliche Begriffe gegenüber dem Reichtum architektonischen Ausdrucks, den dieser Architekt aus den wenigen Elementen zieht, die ihm sein Handwerk gibt!



Walter Gropius — Bauhaussiedlung Dessau. Wohnraum Moholy-Nagy



Walter Gropius — Modell eines Wohnhochbaues. Südseite. 1930

Zu nebenstehendem Beitrag: »Walter Gropius«

RUNDSCHAU

AUSSTELLUNG ALTER KIRCHLICHER KUNST IN BUDAPEST

Aus Anlaß der 900. Jahreswende des Todes des hl. Emmerich — des Sohnes des hl. Stephan, ersten Königs von Ungarn — wurde im Budapester Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung alter kirchlicher Kunst eröffnet, deren Protektorat der Kardinal Fürstprimas v. Ungarn übernahm. — Letzterem Umstande ist es in erster Linie zu danken, daß die katholischen Kirchen Rumpfungarns mit ihren sorgsam betreuten Schätzen die Ausstellung beschickten, daß Panzerschränke, Sakristeien und Vitrinen der öffentlichen und privaten Sammlungen sich im Wetteifer leerten, um mit ihren besten Stücken den Erfolg des Unternehmens zu sichern.

Prinzipiell wurde die Ausstellung auf kunstgewerbliche Arbeiten, die mit dem katholischen Kult in Beziehung stehen, beschränkt. Neuzeitliche Kirchenkunst (nach 1800) war ausgeschlossen. —

Es handelt sich hauptsächlich um vier Abteilungen: Plastik (Groß- und Kleinplastik in Stein, Holz, Elfenbein, Bronze), eigentliche Kultgegenstände in edlen und unedlen Metallen (Kelche, Monstranzen, Reliquiare usw.), Textilien (Meßgewänder, Gobelins usw.) und Illuminierte Pergamenthandschriften und Frühdrucke. Glas, Keramik, Lederarbeiten und Möbel fehlen auf der Ausstellung. Aber innerhalb dieser ziemlich engen Grenzen ist eine strenge und wohltuende Auswahl getroffen worden, mit dem Erfolg, daß die ausgestellten Kunstwerke, mit ganz wenigen Ausnahmen, hohen und höchsten Anforderungen entsprechen.

Wir erwähnen einige Raritäten: Ein mit »Cundpald Fecit« signierter, mit graviertem Flechtwerk verzierter, Kupfer vergoldeter Kelch des 8. Jahrhunderts, ein ebenbürtiger Konkurrent des Tassilo-Kelches. — Ein Silberkelch des 12. Jahrhunderts, mit gravierter Patene — die Gotteshand in einem Maeander-Kranz. — Eine silberne Krümme eines Bischofsstabes des 12. Jahrhunderts, in den einfachen Formen der Zeit in einem Drachenkopf endigend. — Das Kopfreliquiar des hl. Ladislaus, um 1400, Silber vergoldet — der wundervolle Charakterkopf mit stilisierter Haar- und Barttracht, die Büste in Rautenfelder geteilt und mit vielfarbigem transluzidem Email verziert. — Die nach einer Zeichnung des Pollaiuolo für den König Matthias Corvinus angefertigte Casel, ein Samtbrokat (die Zeichnung in grünen Konturen auf Goldnoppengrund) so edel in der Komposition und Ausführung und so gut erhalten, daß er als repräsentatives Stück seiner Epoche und Gattung gelten, und überhaupt eines der schönsten Erzeugnisse der Samtweberei genannt werden darf.

Die an den Wänden des großen Schauraumes des Kunstgewerbemuseums ringsum aufgehängten Venetianischen und Florentiner Samtbrokatgewänder mit ihren leuchtenden Farben und den in feinster Nadelmalerei, Perlenstickerei und Tambourirarbeit ausgeführten Stäben und Kreuzen geben der Ausstellung einen farbenprächtigen Rahmen.

Die Plastik ist mit vorzüglichen Werken der un-

Kopfreliquiar des Königs Ladislaus des Heiligen. Silber vergoldet, mit Drahtemail Ungarisch, um 1405
Aus der Ausstellung alter kirchlicher Kunst in Budapest

garischen, deutschen (Daucher, Leinberger, Flötner, Troger), italienischen (Majano, Robbia, Lombardi, Riccio, Bologna, Giuliani), französischen (Colomb), spanischen (Berruguete) Kunst vertreten.

Die illuminierten Handschriften repräsentieren eine Auswahl des reichen Besitzes unserer öffentlichen Sammlungen.

Ein wissenschaftlich bearbeiteter, reich illustrierter Katalog aus der Feder Direktor Karl Csányis in ungarischer und deutscher Sprache ist ein willkommener Führer.

E. Delmár

BERLINER AUSSTELLUNGEN

»Künstler im Reich«

Der Nachweis, welche Fülle persönlich profilierter und bemerkenswerter Begabungen die sogenannte Provinz dem Gesamtbilde deutschen Gegenwartsschaffens zuzuführen hat, wäre unschwer auch auf einer erheblich breiteren Grundlage zu erbringen, als sie der räumlich beschränkten Veranstaltung Paul Westheims im Reckendorf-Verlagshause zugemessen ist, die einen ausgezeichneten Eindruck an den anderen reiht und nicht allein von bereits oft bezeugten Künstlern, wie Kretzschmar, Griebel, Lachnit, Jankel Adler, Räderscheidt, Schlemmer und Gerhard Marcks reife Leistungen vorzuweisen hat, sondern entscheidender noch durch Beiträge solcher Maler fesselt, deren Namen erst flüchtig vernommen wurden. Karl Peter Röhl (Frankfurt) etwa durfte schon vor mehreren Jahren als einer der ernstesten Vertreter des rein geometrischen Bildes angesprochen werden; nun sieht man Landschaften von ihm, deren farbige Auflockerung und deren frei bewegte, bögig fegende Diktion über Slevogt hinausstößt. In seiner Nähe Alfred Ahner und Alexander v. Szpinger, beide aus Weimar. Aus strengen graubraunen Tönen und kurviger Figur baut L. E. Ronig (Köln) sehr geschlossene und in allem Balancement hintergründige Kompositionen. Wedewer (Münster) besticht durch den zarten, spröden Klang gezirkelter Straßenperspektiven. Reizend Heises miniaturgenau durchziseliertes, fein überschimmertes Frühlingsbild. Von Leyhausen (Kassel) und Karl Völker (Celle) Aquarelle, deren Tinten das skizzierte Leben spukhaft würzen. Schließlich heben sich noch zwei ganz neue Erscheinungen bedeutend heraus: die jung verstorbene Königsbergerin Elfriede Schnell mit Darstellungen schlichter Menschen in schweren, transparent erglühenden blau-braunen Akkorden, eine ganz intensive Begabung aus der Rohlfs-Nachfolge, — und der Kölner Fritz Müller mit höchst eigenartigen, scharf und hager pointierten Plastiken, die

Casel, Samtbrokat, mit dem Wappen des Königs Matthias Corvinus von Ungarn
Florenz, um 1480 Aus der Ausstellung alter kirchlicher Kunst in Budapest

im Vorwurf wie in der eckigen, steifgliedrigen Formung das Herkommen energisch verlassen.

Wolfradt

LONDONER AUSSTELLUNGEN

Interessant vor allem zwei Bildhauer: Haseltine und Csaky. Der Engländer stellt seine Tierfiguren bei Knoedler aus, massige schwere Formen, inspiriert durch chinesische Kunst, durch feinste Modellierungsnuancen belebt. Der Franzose, übrigens Ungar von Geburt, zeigt bei Reid und Lefevre seine wirklich im Geiste monumentalen Werke, die wie unvollendete Meisterskulpturen es der Phantasie und dem Formgefühl des Beschauers überlassen, den Kern ganz aus der Masse zu schälen. Csakys Gestaltungen, auf eine Ansicht hin berechnet, könnten wegweisend sein für unsere moderne Bauplastik.

Bei Tooth ist eine Ausstellung von acht modernen englischen Malern, darunter Duncan Grant, Matthew Smith, Augustus John und am interessantesten Paul Nash, während die Savile Gallery in einer Ausstellung zu den englischen Bildern französische Maler, wie Gen Paul, Raoul Dufy, Souverbie gesellt hat.

h. r.

NEW YORK

Wenn man jetzt, gegen Ende der Saison, auf die fast zahllosen Ausstellungen zurückblickt, die die beinahe ebenso zahllosen Galerien dem Publikum geboten haben, so bleibt recht wenig davon im Ge-

Nordfrankreich, um 1400 Die hl. Familie
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor am 29. und 30. September in Berlin

dächtnis. Van Diemen zeigte nach Cranach als große Sensation van Eycks im Cicerone von Max J. Friedländer seinerzeit behandeltes Gemälde, die »Madonna von Ypern«, das ein gewaltiges Interesse erweckte. Von besonderer Wichtigkeit war auch die Ausstellung »Die Madonna in der französischen Bildhauerkunst« bei Demotte, auch weil sie dem wachsenden Interesse an Skulptur die herrlichste Nahrung gewährte. Dann stellte die Gallery von P. Jackson Higgs eines der schönsten Männerbildnisse, den »Jüngling in Schwarz« von Gainsborough aus, das auf dem Umweg über Berlin aus englischem Privatbesitz kam. Das Bild hat all den Charme dieses großen Illusionsmalers und ist besonders fein durch seine Klarheit in Haltung und malerischer Delikatesse.

Unter den modernen Darbietungen ragten die Ausstellungen des in dieser Saison eröffneten Modernen Museums hervor, so die, die den »Vätern« der Moderne gewidmet war; dann eine, die Maillol und Lehmbruck in ausgesuchten Werken vorführte. Gleichzeitig gab es in diesen Museumsräumen eine Gesamtschau von Max Weber, der sich zu einer immer klareren Monumentalität durchringt, und eine Ausstellung Klees, dessen Spiel mit kosmischen Dingen hier selbst in modern gesinnten Kreisen kein Verständnis oder Gegenliebe fand. Die letzte Ausstellung bei Higgs galt der jüngeren Generation der in New York arbeitenden Künstler der verschiedensten Nationen. Charakteristischerweise stand die Skulpturenabteilung an Bedeutung weit über den Gemälden. J. B. Neumann zeigte in den Räumen seiner New Art Circle Künstler von Wert. Eine seiner wichtigsten Darbietungen war die der neuesten Werke von A. F. Levinson, der sich einer Art gehobenen Realismus voll einfacher Suggestionskraft befleißigt. Neumann war auch die Anregung zu den umfassenden Ausstellungen Max Webers und Klees im Modernen Museum zu verdanken. Weiter hervorzuheben eine glänzende Darbietung wichtiger Werke Derains aus den verschiedenen Schaffensperioden bei Knoedlers sowie eine gewaltige Schau der unheimlich packenden Gebilde Rouaults bei Brummer. F.

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Staatliches Kupferstichkabinett / Sächsischer Kunstverein / Otto Dix in der »Fides«

Anläßlich der in Kürze vollendeten Zwinger-Restaurierung sind im Staatlichen Kupferstichkabinett wichtige, auf die Entstehung und Geschichte des Zwingers bezügliche Zeichnungen und Stiche ausgestellt, aus dem Besitz des Kabinetts, der Secundogenitur, des Staatsarchivs, des Denkmalsamtes und der Stadt. Man liest eine lange und verzweigte Baugeschichte aus den Plänen und Rissen ab seit 1697 etwa, wo zwischen Wällen und Schloß allerlei Festbauten, Schieß- und Reithaus, Komödienhaus usw. das Terrain gewissermaßen auf seine höhere Verwendung vorbereiteten. Eine Ideenskizze zur Orangerie von August d. Starken selbst (1709) bringt die Entwicklung in Fluß, es folgt der Lageplan von 1710. Pöppelmann, der wahrscheinlich bereits 1697 die hölzerne Arena, das »Colosseum«, gebaut hat für Reitturniere und Aufzüge, an dessen Stelle 1709 das auch noch hölzerne Amphitheater trat, übernahm jetzt die Gesamtgestaltung des Platzes und verband diese mit umfassenden Entwürfen einer Schloßerneuerung, großer Gärten und Wasserkünste. 1710 beginnt die Arbeit, der alle im Wege stehenden Bauten zum Opfer fallen. Bis 1728 wird die Anlage durchgeführt, nachdem 1717 die Schloßbaupläne fallen gelassen waren. Nach Nordosten zu bleibt der Hof offen. Weitere Pläne wie die Jean de Bodts (1728), Longuelunes, Chiaveris blieben Entwürfe, die Baugeschichte war zu Ende. Dies alles ist zu sehen,

dazu Deckfarbenmalereien und Federzeichnungen nach den Festumzügen, Jagden, Aufführungen, Dekorationen, Pöppelmanns Kupferstichwerk »Der Zwinger« (1728) u. a. Die Geschichte des Zwingers aber setzte sich fort bis in unsere Tage und war den Malern und Zeichnern des 18. und 19. Jahrhunderts eine reiche Quelle der Anregung, vor allem den Dresdner Romantikern und Realisten bis A. Menzel, dessen »Wallpavillon« (1880) die erste Seite des hübschen Kataloges (bearbeitet von F. Schubert) schmückt.

Es wird von Jahr zu Jahr schwieriger, Querschnitte durch lokal abgegrenzte Bezirke des deutschen Kunstschaffens zu geben. Allgemeine deutsche Ausstellungen sind eher zu bewerkstelligen, weil man mit Prominenten glaubhafte Akzente geben kann. Das gilt selbst für Berlin. Die diesjährige Ausstellung Dresdner Kunst hat wie alle gegenwärtigen Veranstaltungen dieser Art ein anständiges Niveau, zeigt eine weiter zunehmende Konsolidierung der künstlerischen Form, aber wenig Unbekanntes und noch weniger Höhepunkte. Vielleicht sind wir auch nach so viel entscheidenden Anfängen verwöhnt, es können nicht dauernd große Talente nachwachsen. Die begonnenen Entwicklungslinien werden fortgesetzt. Dabei ist man nicht mehr so ängstlich wie früher. Es gilt nicht als kompromittierend, auf Munch oder Corinth zurückzugreifen. Natürlich, daß andere Komponenten leicht mitschwingen. Eine große Rolle spielt immer noch die alte Sachlichkeit, sowohl von Richard Müller wie von Otto Dix her. Dies also war die Rettung aus dem Überschwang, denn immer noch besser nüchtern als ekstatisch ohne Hintergrund. Die konstruktive und ungegenständliche Kunst hat in Sachsen keinen Boden gefunden. Die bekannten Dresdner sind gut vertreten: Dorsch, Feldbauer, L. v. Hofmann, Rößler. Von den Jüngeren zeigt Ottolange farbenreiche Landschaften, P. Cassel einen phantasiebegabten Naturausschnitt, W. Kriegel den in Berlin bekannten »Gorilla«, H. Cristoph ein ausdrucksstarkes »Selbstporträt«, G. Schmidt ein »Mutterpferd«, P. Wilhelm ein gut gebautes Stadtbild. Beutner, Frank, Grundig, Miller, Hebert, Rosenhauer und Skade sind der aussichtsreiche Nachwuchs des Ortes. Es ist allerlei los, aber eine Auffrischung der Akademie könnte nichts schaden und würde dem Kunstleben neue Impulse geben.

In der »Fides« Aquarelle und Zeichnungen von Otto Dix aus den Jahren 1913—1930. Ein »Knabenkopf« von 1915 von unbegreiflicher Frühreife, fremdere Blätter aus dem Krieg, die phosphoreszierenden Darstellungen der weiblichen bête humaine mit dadaistischen, aber künstlerisch restlos überzeugenden Formelementen, die immer wieder faszinierenden Köpfe von 1922/23 mit ihrer intensiven Erfassung menschlichen Seins. Dann, seltener auftretend, Aquarelle und Zeichnungen als Begleitung des Gemäldes, die Frau, die Kinder; wie nebenbei und unabsichtlich entstanden, aber

Rueland Frueauf Der hl. Hieronymus
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor am 29. und 30. September in Berlin

gerade in diesem Nebenher treffend, Gelegenheitsgedichte. Schließlich Werkzeichnungen zu Kompositionen aus letzter Zeit. Das Ganze der Beweis einer einseitigen großen Kraft, die nach wie vor die deutsche Kunst mitbestimmt.

Nach Dix die »Aktion«. Malerische oder politische Aktivisten? Außer bei Otto Griebel, der zu Dix und Grols gehört und ein Sacco-Vanzetti-Bild ausstellt, ist von Politik nicht viel zu spüren. Dafür stellt B. Kretzschmar sehr gute Malereien aus, von großer Kultur der farbigen Gestaltung. Neben ihm vor allem W. Lachnit und E. Schönberg und der ausgezeichnete Bildhauer Eugen Hoffmann. Das Ganze eine notwendige Ergänzung der gleichzeitigen Ausstellung im Kunstverein.

Grohmann

ERFURT

In den Räumen des Kunstvereins ist der Nachlaß des Malers Johannes Driesch zu einer Gedächtnisausstellung vereinigt worden und wird von hier aus den Weg durch verschiedene Kunststätten Deutschlands antreten. Driesch, der im Februar dieses Jahres in Erfurt gestorben ist, hat nur ein Alter von 29 Jahren erreicht. Er ist in Krefeld geboren und arbeitete nach vorübergehendem Aufenthalt in München am Weimarer Bauhaus, wo er Schüler von Gerhard Marcks war. Die letzten beiden Jahre seines Lebens verbrachte er in Frankfurt. Sein Ziel: Raumgestaltung durch gegenständ-

liche Malerei, brachte ihn früh in bewußten Gegensatz zu der abstrakten Richtung des Bauhauses und zur Auseinandersetzung mit Malern der Vergangenheit, vor allem Rembrandt und Marées. Der kompositionellen Sicherheit seiner ersten Arbeiten entspricht eine klare, ungebrochene Farbgebung, der altmeisterlichen Haltung in den Bildern seiner zweiten Periode eine abgestimmte, immer mehr raumgliedernde Farbigkeit. Zuletzt beschäftigten ihn mythologische und religiöse Stoffe, wie die »Geburt der Venus« und »Noli me tangere«; auch landschaftliche Motive klingen an. Seine Gestalten gewinnen eine Hoheit der Gebärdensprache, die durch Unmittelbarkeit der Empfindung und Lebensnähe zu ergreifenden Wirkungen gelangt. Im Streben nach neuen Licht- und Tonwerten war Driesch einer der erfolgreichsten Vorkämpfer der jüngsten Generation. D.

MANNHEIM

Die Städtische Kunsthalle veranstaltet zur Zeit eine sehr ausgedehnte Ausstellung italienischer Zeichnungen von der Frührenaissance bis zum Ausgang des Barock mit sorgfältig ausgewähltem Reproduktionsmaterial. Was der Zeichenstift als williges Werkzeug zur Erprobung, Intensivierung und Sublimierung des mit der Renaissance heraufgezogenen neuen Verhältnisses zur Natur geleistet hat, wird in großer Überschau sichtbar, wobei neben den überragenden Meistern die kleineren, gerade im Zeichnerischen sich charakterisierenden Geister nicht vergessen sind. Das von Dr. Tannenbaum geleitete Kunsthaus trat in letzter Zeit wieder mit einer Auswahl phantasievoller Bilder für James Ensor ein. Auch der Surrealist Max Ernst ist mit mehreren interessanten Stücken vertreten.

Die Galerie Buck ist in neue, gut belichtete Räume übergesiedelt und benützt den gewonnenen Raum derzeit zu einer beträchtlichen Carl-Hofer-Ausstellung. E. Dürr

WILHELM TISCHBEIN-AUSSTELLUNG IN OLDENBURG

Zur Zeit wird im Landesmuseum die große Wilhelm Tischbein-Gedächtnisausstellung gezeigt. In- und Ausland, öffentliche und private Sammlungen haben sich an der Beschickung beteiligt und eine durch Qualität und Zahl sehr erfreuliche Menge von Werken Tischbeins zur Verfügung gestellt. Direktor Dr. Müller-Wulckow ist es gelungen, auch aus der bisher kaum bekannten Frühzeit des Malers eine Fülle von Material zusammenzubringen und sie einer Auswahl aus der Überfülle der Spätwerke gegenüberzustellen. Tischbein hat durch eine ungewöhnliche Vielseitigkeit Bedeutung gehabt. In den Frühwerken finden sich eindeutige Anklänge an Boucher, an den Rembrandt-Kreis, an chinesische Malerei. In den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts greift er bereits Naturmotive auf, die er 40 Jahre später bei der Idylle verwendet und bei denen man bisher eine Abhängigkeit von C. D. Friedrich annehmen mochte. Es ist höchst interessant zu sehen, wie er sich unter den Anregungen von Lavater und Goethe entwikkelt, wie er auf Dürer und die italienischen Meister bis zu Michelangelo und Giulio Romano reagiert, ehe er unter dem entscheidenden Einfluß des Studiums der antiken Vasen, Fresken und Sarkophage zu jener Manier kommt, die ein wesentliches Merkmal seiner Spätzeit ist. Er bringt aus Italien nach Hamburg einen Formenbestand, der für die frühen Romantiker von fundamentaler Bedeutung wird. Er greift in Hamburg erneut mit Begeisterung nach den Bildern der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, kopiert, modifiziert — und liefert der Genremalerei und der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts Bildtypen, die wenig verwandelt lange noch gelebt haben. So geben die Bilder und Studien der Wilhelm Tischbein-Gedächtnisausstellung eine Fülle von Anregungen und Hinweisen zur Kenntnis der Kunstgeschichte zwischen Rokoko und Biedermeierzeit und zum Verständnis der kulturellen Grundlagen des 19. Jahrhunderts. Der Katalog enthält 554 Nummern und 28 Abbildungen. Meinhof

ULM a. D.

Oberschwäbische Renaissance-Ausstellung

Während der Monate August und September findet im Ulmer Schwörhause und im Kupferstichkabinett des Museums eine Renaissance-Ausstellung statt, deren Hauptnachdruck auf dem Gebiete der Malerei und Graphik liegt, während die Plastik nur mit wenigen Stücken vertreten ist. Das Kunsthandwerk der Ulmer Renaissance soll einer späteren Ausstellung vorbehalten sein.

Die verdienstvolle Ausstellung sucht die künstlerischen Leistungen Ulms und Oberschwabens während der genannten Epoche vor allem auf drei Gebieten aufzuweisen. Zunächst zeigt sie die Entwicklung der religiösen Malerei und Graphik vom Ausgang der Spätgotik über das ganze 16. und 17. Jahrhundert bis zum Frühbarock. Die Spätgotik ist mit einigen vortrefflichen Stücken vertreten, so vor allem mit drei Tafeln eines großen Flügelaltares von Jörg Stocker, die sich im Schlosse zu Allmendingen befinden, einem vorzüglichen kleinen Brustbild des hl. Andreas (Dr. Mühsam, Berlin) mit dem versonnen lesenden Alten und der an die Donauschule gemahnenden Gebirgslandschaft im Hintergrunde, einer figurenreichen Predella der hl. Sippe von Hans Fries (Leihgabe von Max Singerwald in Leipzig). Neben diesen guten Leistungen wird auch das Erstarren der spätgotischen Ulmer Schule ins Formelhafte an vier großen Tafeln aus der Werkstatt Schüchlins sichtbar. Die typisch ulmische Steifheit und Unbewegtheit im Ausdruck, die aber in Wirklichkeit andächtige Ergriffenheit bedeuten soll, die nüchterne Schilderung der Menschen und Dinge, die

harte und kalte Form- und Faltengebung läßt das Erlahmen der religiösen Bildkräfte deutlich verspüren. Wie lange die Spätgotik in Ulm nachgewirkt hat, zeigt eine Kreuztragung aus der Ulmer Dreifaltigkeitskirche um 1550 und ein für diese Zeit (Mitte des 16. Jahrhunderts) sehr seltener Schnitzaltar aus Donaurieden, jetzt im Schloß Erbach. Ein Abendmahl aus der Schule Jörg Rathgebs von Gmünd und eine Kreuzigung aus der Ulmer Dreifaltigkeitskirche zeigen die völlige Auflösung des religiösen Bildes in zahllose, anekdotisch geschilderte Einzelheiten. Erst von der Mitte des 17. Jahrhunderts an ist ein neuer Aufstieg der religiösen Malerei zu beobachten, so in dem großen Abendmahl aus der Kirche zu Unterbalzheim, wohl von dem Memminger Johann Heiß, das schon die ganze Bewegtheit und große Bildeinheit des Barock besitzt, ferner in einem sehr feinen hl. Joseph desselben Künstlers, schließlich in den Werken von Joseph Esperlin aus Degernau (1707–75) und in den Stichen von Johann Heinrich Schönfeld und Johann Heiß.

Der Hauptnachdruck des künstlerischen Schaffens dieser Zeit liegt im Porträt. Über die Entwicklung des ulmischen und oberschwäbischen Porträts von der Frührenaissance bis zum Frühbarock gibt die Ulmer Ausstellung einen umfassenden Überblick. Neben zahlreichen anonymen Werken seien vor allem der jüngere Georg Rieder aus dem 16., die Schuech, Kummer, Stölzlin, die allerdings nur mit Graphik vertreten sind, aus dem 17., Tobias Laub aus dem 18. Jahrhundert erwähnt.

Ein weiteres Verdienst der Ulmer Ausstellung besteht darin, daß sie die Bedeutung der größten oberschwäbischen Renaissancemaler stark herausarbeitet, so vor allem des Biberacher Johann Heinrich Schönfeld (1609–82). Seine »Musikalische Unterhaltung« aus der Dresdner Galerie mit dem hohen geschlossenen Raum, dem feinen Spiel von Luft und Licht, sein im Helldunkel vorzüglicher »Kadmus den Drachen tötend« und vor allem sein kleines, aber vollendetes Bild »Jakob am Brunnen«, das in dem feinen Duft der samtigen Farben zum besten der Ausstellung gehört, schließlich seine wertvollen Zeichnungen und Stiche lassen ihn als einen der größten Renaissancemaler nicht nur Schwabens, sondern Deutschlands erscheinen. Am nächsten kommt ihm der bereits genannte Johann Heiß von Memmingen (1646–1704), der sowohl mit Gemälden wie mit Stichen gut vertreten ist. Wichtig sind schließlich noch die Ulmer Steinätzungen aus dem 16. Jahrhundert, so vor allem die reich mit Farben und Metall geschmückte Schreibtafel des Ulmer Schreibmeisters Johann Kraft von 1591, die das Ulmer Museum jüngst aus St. Gallen zurückerworben hat und die kostbare runde Tischplatte aus dem Schloß Achstetten, ein Werk des Isaak Kiening von Isny.

So bietet die Ulmer Ausstellung viel des Sehenswerten und vermag unsere Kenntnisse auf einem bisher vernachlässigten Gebiete zu erweitern und zu vertiefen. Heinrich Getzeny

Bernhard Strigel Bildnis der Bianca Maria Sforza
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor am 29. und 30. September in Berlin

KOSTBARKEITEN AUS PREUSSISCHEN SCHLÖSSERN

Die Preußische Akademie der Künste veranstaltet von Ende September bis Ende November in ihren Räumen am Pariser Platz gemeinschaftlich mit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten

eine große Ausstellung von Einzelwerken aus dem Besitz der preußischen Schlösser in Berlin, Charlottenburg, Potsdam, Kassel, Brühl und Homburg v. d. Höhe. Es handelt sich um die Zurschaustellung von bisher öffentlich nie gezeigten Kostbarkeiten aus dem Gebiet der Möbelkunst, der Textilien, der Edelmetalle, der Keramik, unter denen sich eine Anzahl von Meisterwerken des Dix-huitième befinden, die ihresgleichen vielleicht nur noch im Louvre haben. Natürlich sind auch die führenden französischen Maler der Zeit, Watteau, Boucher, Lancret, Pater mit Hauptwerken vertreten. Die Veranstaltung wird für Berlin von besonderem Interesse sein, weil sie den Auftakt zu der Eröffnung des Deutschen Museums bildet und nicht zuletzt für den dabei zn erwartenden internationalen Besuch veranstaltet wird. Verantwortlich zeichnen für die Organisation unter der Leitung des Direktors der preußischen Schlösser und Gärten, Dr. Ernst Gall, die Herren Dr. Hildebrand und Dr. Huth. Ein reichillustrierter Katalog ist in Vorbereitung. n

PERSONALIA

Prof. Josef Hoffmann, der Führer des österreichischen Kunstgewerbes, wurde am 15. Juli 60 Jahre. Er ist der erfolgreichste künstlerische Leiter der Wiener Werkstätte, die er 1903 mit Kolo Moser und Wärndacher gegründet hat. Josef Hoffmann, der an der Wiener Kunstgewerbeschule lehrt, ist auch Mitglied der Preußischen Akademie der Künste und Ehrendoktor-Ingenieur von Dresden. r

Robert Rey, »conservateur-adjoint« im Luxembourg, ist zum Verwalter des Schlosses Fontainebleau ernannt worden. Er hatte eine große Tätigkeit entfaltet, um den Malern moderner Richtung den Eintritt ins Luxembourg zu verschaffen. Seine Erfolge wurden verschieden und besonders im Cicerone ziemlich streng beurteilt. Wir Franzosen aber, die die Verhältnisse in den offiziellen Kreisen kennen, wissen wohl, daß nichts Besseres zu kriegen war. Und wir bedauern, daß jetzt in dem Museum, das der modernen Kunst gewidmet sein sollte, kein einziger Mensch mehr ist, der die junge Malerei kennt und liebt.
An Stelle des Herrn Hautecoeur wurde im Louvre als »conservateur-adjoint« in die Abteilung Malerei René Huyghe, ein junger und rühriger Mann, berufen, der sich besonders in der Einrichtung der Delacroix-Ausstellung bewährt hat. P. C.

Gustav Falck, der Direktor des Kopenhagener Museums, wird mit Ablauf des Jahres seinen Posten verlassen. Alle Freunde dieses Institutes werden das Scheiden des verdienten und stets hilfsbereiten Mannes aufs lebhafteste bedauern. h

Hieronymus Bosch — Der verlorene Sohn

Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor am 29. und 30. September in Berlin

Roetiers Silberterrine. Paris 1770
Aus der Versteigerung bei Herm. Ball und Paul Graupe, Berlin am 25. September

SAMMLER UND MARKT

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

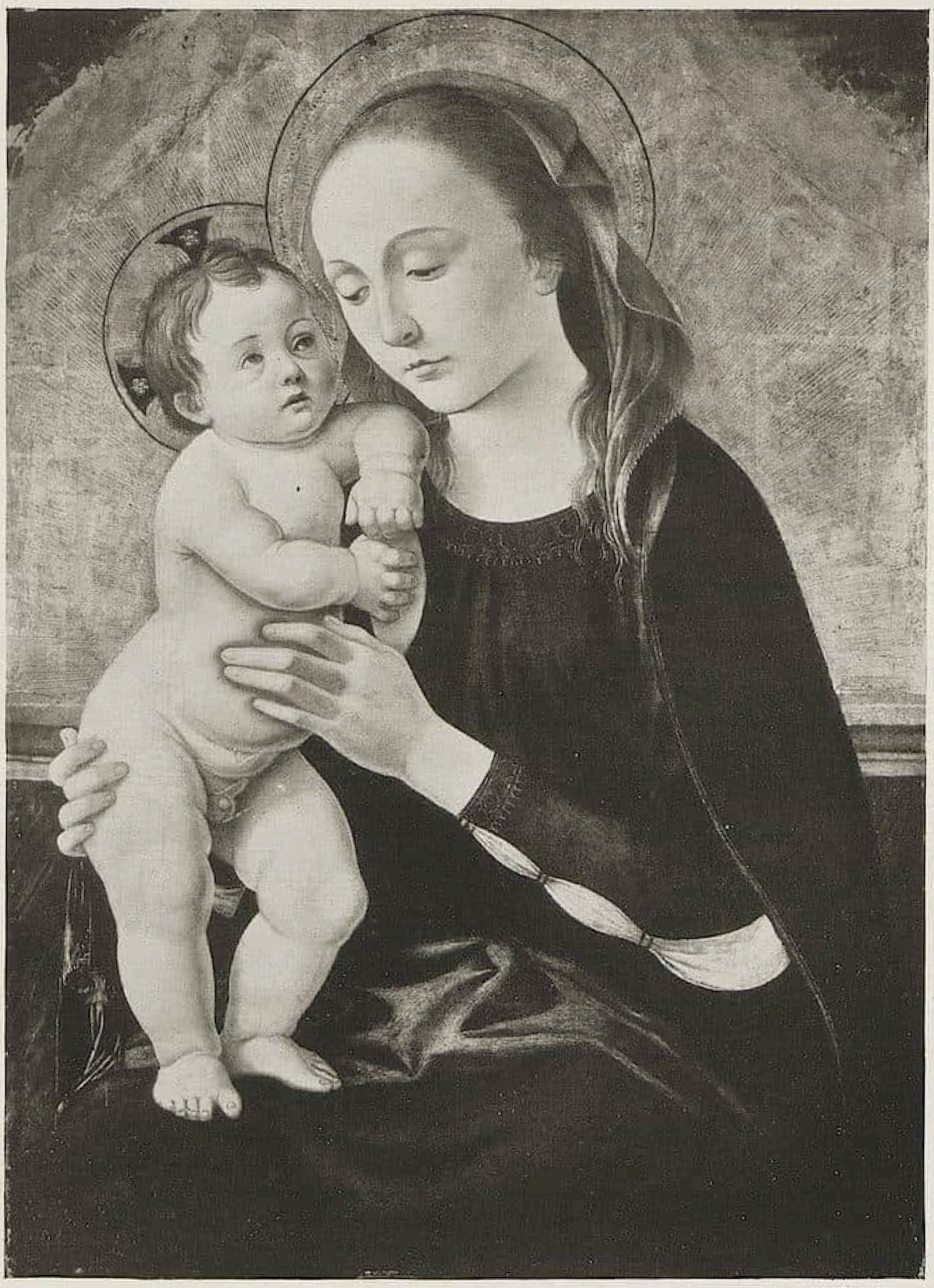
DIE BERLINER FIGDOR-VERSTEIGERUNG

Im vorigen Hefte des Cicerone sind die italienischen Gemälde und das Kunstgewerbe der Sammlung, deren Versteigerung bekanntlich am 29. und 30. September stattfindet, besprochen worden. Hier beschließen den Bericht die Gemälde der übrigen Schulen und die Skulpturen.

Die niederländische Malerei der Kollektion beschränkt sich, von einigen minder bedeutenden Stücken abgesehen, auf den Zeitraum von 1400 bis 1600. Das früheste Gemälde mit der Darstellung der Geburt Christi, ikonographisch interessant wegen der Fülle genrehafter Motive, ist eins der wenigen Beispiele der französisch beeinflußten niederländischen Malerei um 1400. Die hantierenden Engel und Joseph an seiner Werkzeugbank scheinen mehr Figuren eines Genrebildes als einer biblischen Darstellung zu sein. Die Kunst des 15. Jahrhunderts, von je mit höchsten Preisen bedacht und von Figdor deshalb erst in zweiter Linie erworben, ist nur mit wenigen Beispielen vertreten. Einen guten Nachklang von dem Stil Memlings gibt eine Madonna im Rosenhag von einem Nachfolger des Meisters um 1500. Weitere Exemplare dieses häufig wiederholten Bildes besitzen die Münchener Pinakothek und die Sammlung Herzog in Budapest. Vom Meister von Sainte Gudule, dessen Kompositionen architektur- und kulturgeschichtlich aufschlußreich sind, stammt eine schöne Tafel mit der Bekleidung des Nackten. Den besten Werken dieser Zeit aber läßt sich die ausdrucksstarke Kreuzabnahme des nach diesem Werke benannten Meisters anschließen. Stilistisch steht der Meister der Figdorschen Kreuzabnahme, nach einem Bilde in Amsterdam auch Meister des Luciamartyriums genannt, ganz auf dem Boden der Formensprache Geertgens und des Virgomeisters. Mit Geertgen hat er die Weite des räumlichen Ausschnitts, mit dem Meister der Virgo inter Virgines die geringe Körperlichkeit der Figuren gemeinsam. Das Hauptwerk der niederländischen Schule ist zweifellos der verlorene Sohn von Hieronymus Bosch, ein Bild, das in der Literatur bereits unzählige Male gewürdigt worden ist. Das Elendsbild des Vagabunden hat nie eine realistischere und packendere Darstellung gefunden als auf dieser Tafel, die mit großer malerischer Feinheit ausgeführt ist. Außerordentliche Qualität besitzen die Brustbilder zweier klagender Frauen von Quentin Massys, Temperabildchen auf Papier, das auf Eichenholz aufgezogen ist. Die Köpfe der beiden Frauen kommen auf der Beweinung Christi, dem Mittelbild des Antwerpener Flügelaltars von 1508, vor. Trotzdem sie auf Papier ausgeführt sind, haben sie nicht den Charakter von Studienköpfen, sondern den von eigenhändigen Wiederholungen. Die Bildniskunst vom Anfang des 16. Jahrhunderts wird repräsentiert durch ein mehr dekoratives als charakteristisches Bildnis Kaiser Maximilians I. vom Meister von Frankfurt, durch das Bildnis eines bärtigen Mannes von Ambrosius Benson und durch ein feines Kinderbildnis, das neuerdings dem Meister der Magdalenen-Legende zugeschrieben wird. Von der Hand dieses wahrscheinlich in Brüssel tätigen Meisters stammt auch der Ausritt der heiligen Magdalena zur Falkenjagd aus der Folge, die

Meister der Figdorschen Kreuzabnahme — Die Kreuzabnahme
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor am 29. und 30. September in Berlin

dem Meister den Namen gegeben hat, und von der sich andere Teile in Schwerin, Budapest, Philadelphia, Kopenhagen u. a. befinden.
Der heilige Hieronymus von Rueland Frueauf, der zeitlich die Reihe des deutschen Bildes eröffnet, kann als eines der Hauptwerke des Salzburger Meisters bezeichnet werden. Selten nur ist der deutschen Kunst eine Leistung von solcher Geschlossenheit und Reife gelungen, wie in diesem 1498 datierten Gemälde. Das wird noch deutlicher, wenn man das Werk Frueaufs mit den beiden Darstellungen Jörg Ratgebs vergleicht, die eine ungeordnete Fülle von Motiven aufgereiht und mit Virtuosität vorgetragen zeigen. Die beiden, in den Maßen verschiedenen Tafeln bildeten wahrscheinlich Teile eines um 1500 bis 1510 entstandenen Triptychons. Die signierte und 1508 datierte Darstellung von Jesus im Tempel bildete den Ausgangspunkt für die von Buchner vorgenommene Zusammenstellung des Oeuvres Urban Görtschachers, der zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Kärnten tätig war. Die Kunstweise Bernhard Strigels ist durch vier Bildnisse vertreten, durch zwei Profilporträts Kaiser Maximilians, durch das seiner Gattin Maria von Burgund und besonders reizvoll durch das Bildnis eines jungen Mannes vor bergiger Landschaft. Vor dem Brustbild eines Mannes, das einem süddeutschen Meister um 1510 zuge-



Giov. Battista Utile da Faenza — Madonna

Aus der Versteigerung der Sammlung Han Coray durch Wertheim am 1. Oktober in Berlin

schrieben wird, fühlt man sich ebenso stark an Dürer erinnert, wie bei dem Altarflügel mit den heiligen Crispin und Crispinian in ihrer Schuhmacherwerkstatt, der der Donauschule zugewiesen wird, an Altdorfer. Von besonderer Qualität sind ferner ein weibliches Bildnis von Cranach und ein Miniaturbildnis von Barthel Bruyn.

Unter den Werken der Plastik stehen die italienischen Skulpturen, was ihre internationale Wertschätzung anlangt, an erster Stelle. Allerdings enthält diese Abteilung Arbeiten, die zum Besten zählen, was die italienische Kunst hervorgebracht hat. Man wird wohl kaum ein ursprünglicheres und frischeres Werk von Luca della Robbia finden, als den aus weißglasiertem Ton bestehenden Spiegelrahmen mit den über das ganze Rund verteilten Kinderköpfen. Nicht minder lebendig sind die beiden knienden Terrakottaengel in der Art des Verrocchio; die Stuccobüste einer jungen Frau von Desiderio da Settignano, eine Variante der Frauen-

büste im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin; die Halbfigur des heiligen Sebastian von Andrea Riccio, die wahrscheinlich zu der Gruppe der drei Tonplastiken in ganzer Figur in der Kirche S. Canziano zu Padua gehört.

Breiten Raum nehmen die Holzbildwerke der Gotik ein. Das früheste Stück ist eine aus einem Schnitzaltar stammende Krippe mit zwei Hirten, deren Gewandstil noch ins 13. Jahrhundert weist. Ihm schließen sich zwei rheinische als Kopfreliquiare dienende weibliche Büsten des 14. Jahrhunderts an. Aus dem 15. Jahrhundert enthält die Versteigerung eine elegant geschwungene weibliche Heilige mit Spruchband, die vermutlich um 1450 bis 1460 in Westdeutschland entstanden ist; eine niederländische, realistisch durchgeführte Büste eines Jünglings; ein dem Lübecker Benedikt Dreyer zugeschriebenes Relief; eine an oberrheinische, unter Einfluß Nicolaus Gerhaerts entstandene Arbeiten erinnernde Rundfigur eines sitzenden Bischofs und eine ebenfalls auf Gerhaert zurückgehende fränkische Gruppe der heiligen Anna selbdritt. Die Plastik Tirols ist vertreten durch eine kniende Maria aus einer Anbetung des Kindes von einem Brixener Meister um 1500, der vielleicht mit dem urkundlich erwähnten Hans Klocker identisch ist. Von derselben Hand stammt die stehende Figur des heiligen Leonhard. Ein Relief mit dem Tode Mariae führt in die Werkstatt Pachers, eine Statue des heiligen Stephanus in die Nähe des Meisters von Kefermarkt. Von außerdeutschen Werken übt die über und über mit plastischem Schmuck versehene Jesuswiege, die, abgesehen von kleinen Beschädigungen der Bemalung, vorzüglich erhalten ist, einen besonderen Reiz aus. Das in der Mitte des 15. Jahrhunderts geschaffene Kleinod kommt aus dem Beguinenkloster in Löwen.

Unter den Bildwerken der Renaissance ist vor allem die männliche Bildnisbüste von Adolf Daucher zu nennen, die dem Chorgestühl der Fuggerkapelle in der St. Annakirche in Augsburg angehört hat. Sie wurde von Figdor in Augsburger Privatbesitz erworben, während alle übrigen Büsten (15 von 16) bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ins Berliner Museum gelangt sind. S.

DIE VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG CORAY DURCH WERTHEIM

Die italienischen Gemälde der Sammlung Coray, die, wie wir wiederholen, am 1. Oktober durch Wertheim in Berlin versteigert wird, bedürfen vielleicht noch mehr der Hervorhebung als die niederländischen und deutschen Arbeiten. Besonders auffallend ist die Bevorzugung der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts und der Bildniskunst des 16. Jahrhunderts. Unter den Bildern der Frühzeit verdient eine Madonna, die dem Giovanni Pratese zugeschrieben wird, Beachtung. Das Gemälde, das sich früher im Besitz der Wiener Akademie befand, weist starke Verwandtschaft mit Arbeiten des Bernardo Daddi auf, man vergleiche etwa die Madonna Daddis in der Sammlung Schloß Rohoncz. Von Alegretto Nazi, dem Lehrer des Gentile da Fabriano, enthält die Sammlung Coray eine Predella mit fünf Heiligen, die unter dem Einfluß Daddis entstanden, sich stilistisch dem Polyptychon Nuzis in Fabriano eng anschließt. Früher war die interessante Tafel in der Sammlung Hohenzollern-Sigmaringen. Der in Florenz tätige Maestro del Bambino Vispo, dessen Werke sich durch Lieblichkeit der Typen und harmonisches Kolorit auszeichnen, wird durch eine Tafel mit musizierenden Engeln repräsentiert, die sich an das ehemals in der Sammlung Nemes befindliche Hauptwerk anreihen läßt.

Die Malerei des Quattrocento wird vor allem durch eine Reihe von Madonnen, die stets neue Varianten des unerschöpflichen Bildthemas zeigen, vorgeführt. Werke der florentinischen Schule sind eine thronende Madonna des Neri di Bicci von guter Erhaltung und dekorativer Wirkung; eine Madonna mit den heiligen Franziskus und Johannes von Francesco Botticini, die in dem über der Madonna angebrachten Gnadenstuhl eine Komposition des Francesco Pesellino frei variiert. Aus der Werkstatt Botticellis kommt ein Tondo mit der Madonna und dem Johannesknaben, eine Wiederholung des Bildes Botticellis in der Galerie Borghese. Die umbrische Schule ist durch ein typisches Werk des begabten Utile da Faenza, die neapolitanische durch eine thronende Madonna, die dem Meister von San Pietro Martire zugeschrieben wird, vertreten. Besondere Erwähnung verdient wegen ihrer ausgezeichneten Qualität eine stark gotisierende Madonna des Defendente Ferrari. Eine interessante Arbeit ist die Ruhe auf der Flucht von dem Leonardo-Schüler Francesco Napoletano, ein problematisches Werk die Austreibung des Teufels, vermutlich von der Hand eines ferraresischen Meisters.

Das 16. Jahrhundert marschiert mit einer stattlichen Reihe repräsentativer Porträts, hauptsächlich venezianischer Meister, auf. Von Tizian besitzt die Sammlung Coray das Hüftbildnis eines Edelmanns in schwarzem Barett vor grünem Grund, das sich früher in der Privatgalerie von Julius Böhler befunden hat. Tintoretto ist durch ein sicher gemaltes Brustbild aus seiner mittleren Zeit und durch ein unvollendetes Bildnis des Dogen Francesco Donato vertreten. Ferner enthält die Sammlung ein vollbezeichnetes und 1521 datiertes Bildnis von Belliniano, ein Bildnis der Bianca Capello (?) di Medici von Bronzino und das geistreiche Bildnis eines Mannes in gelbem Wams von Salviati.

Einleitend kommt am gleichen Tage die Teppichsammlung Dr. A. Blumenthal, Stuttgart, zur Versteigerung. Die umfangreiche Kollektion enthält alte orientalische Knüpfteppiche vom 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. S.

*

Vlämischer Meister um 1465 Bildnis Karls des Kühnen v. Burgund
Aus der Versteigerung der Sammlung Han Coray durch Wertheim am 1. Oktober in Berlin

WEITERE BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Paul Graupe eröffnet seine Auktionen gemeinsam mit Hermann Ball am 26. September mit der großen Versteigerung einer kostbaren Sammlung von Golddosen und Silberarbeiten, durch die Höchstleistungen der französischen Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts auf den Markt gelangen. Sowohl unter den Dosen, wie auch unter dem Silber finden sich Namen der berühmtesten Bijouteriemeister, wie Roetiers, Auguste, Odiot, Vachette, George, Pottier, Alaterre u. a. und erster Miniaturmaler, wie Blarenberghe und Sicardy.
An diese Auktion schließt sich eine zweite gemeinsame Auktion an: die Bildersammlung eines süddeutschen Fürsten nebst einigen Beiträgen aus Privatbesitz. In dieser Bildersammlung sind neben einigen frühen rheinischen und westfälischen Tafeln des 14. und 15. Jahrhunderts vor allem niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts enthalten.

Im Oktober oder November bringen Paul Graupe und Hermann Ball gemeinsam den bedeutenden Kunstbesitz eines internationalen Kunstsammlers zur Versteigerung. Es gelangt damit eine bereits im 19. Jahrhundert angelegte, außergewöhnlich reichhaltige und qualitätsvolle Sammlung von Möbeln der italienischen Renaissance zur Auflösung; daneben enthält die Sammlung eine Reihe wertvoller Gemälde, z. B. zwei Altarflügel von Gerard David, ein Männerporträt eines Augsburger Meisters um 1500, italienische Bilder des Quattrocento und französische des 18. Jahrhunderts, ferner Louis-XV.-Gobelins und -Möbel, eine umfangreiche Sammlung von italienischen Renaissance-Fayencen und Bronzen, außerdem kostbare orientalische Teppiche, gotische und Renaissance-Textilien.

Dieser Auktion schließen sich zwei von Graupe allein veranstaltete an: zunächst wird eine umfangreiche Sammlung von moderner Graphik versteigert, in der englische und französische Graphik, vor allem Toulouse-Lautrec und Daumier, vertreten ist. — Dann eine Sammlung von englischen und französischen Farbstichen des 18. Jahrhunderts. Hier interessieren vor allem die großen Mezzotinto-Blätter von Ward und Morland, die zu-

meist in erstklassigen Exemplaren vorliegen, und die zahlreichen »Cries of London«.

Im Dezember, kurz vor Weihnachten, versteigert Graupe gemeinsam mit C. G. Boerner, Leipzig, eine außerordentlich vollständige Adolf Menzel-Sammlung, in der das gesamte Oeuvre des Künstlers mit vielen Probe- und Zustandsdrucken neben einer großen Zahl von Handzeichnungen vertreten ist.

Das Auktionshaus des Westens, dem eine »Kunstabteilung« angegliedert wurde, versteigert in seinen neuen Räumen in der Victoriastraße 12 am 26. und 27. September die bekannte Sammlung Otto Held und den Nachlaß eines fürstlichen Diplomaten. Der umfangreiche und vielseitige Katalog verzeichnet Gemälde alter Meister, Wandteppiche, Skulpturen, Möbel, Porzellane und Kunstgewerbe verschiedenster Art. Unter den Gemälden, die von uns auf Seite 657 des vorigen Jahrganges ausführlich gewürdigt wurden, fallen auf eine Verkündigung, die neuerdings Albrecht Altdorfer zugeschrieben wird, während Buchner den Augsburger Leonhard Beck als Autor nennt, eine hl. Familie von Moretto, eine hl. Katharina von Murillo; Bildnisse von Govaert Flinck, Ferdinand Bol, Nicolaes Maes, Verspronck; Genrebilder und Landschaften von Terborch, Jacob Salomonsz Ruysdael, Frans de Momper, Jan Both, François Millet; Stilleben von Fyt, Willem van Aelst, Hondecoeter. Die Reihe der Wandteppiche hat als bedeutendstes Stück den Triumph der Liebe von einem Brüsseler Wirker vom Beginn des 16. Jahrhunderts aufzuweisen. Unter den Porzellanen befinden sich einige Modelle von Kändler, einige frühe Frankenthaler Gruppen und einige chinesische Arbeiten. Eine gewählte Kollektion von Golddosen, Miniaturen des 18. Jahrhunderts und chinesischen Jadearbeiten verdient Beachtung.

Paul Cassirer und Hugo Helbing versteigern im Herbst die Sammlung Toni Strauß-Negbaur, die Gemälde alter Meister, Skulpturen, Möbel, Handzeichnungen und Miniaturen enthält. Die Sammlung Strauß-Negbaur ist weiteren Kreisen durch die Versteigerung der ausgezeichneten Kollektion japanischer Farbholzschnitte bekannt geworden. Nunmehr wird vor allem auch die außerordentlich qualitätvolle Sammlung von Handzeichnungen zur Auflösung gelangen. Sie enthält Blätter niederländischer Meister, darunter viele signierte Stücke, und einige Arbeiten italienischer und französischer Meister. Ferner werden Cassirer-Helbing eine Sammlung deutscher Gemälde des 19. Jahrhunderts zum Ausgebot bringen.

Am 7. und 8. November kommt bei Hollstein und Puppel die Kupferstichsammlung Freiherr von G..., zusammen mit Museumsdubletten und anderem Besitz zur Versteigerung. Die Versteigerung erhält durch eine umfangreiche Kollektion von Blättern Schongauers (Christus am Kreuz, Johannes auf Patmos u. a.), Dürers (Melancholie, Madonnen), Lucas van Leydens (Bildnis Maximilians, Magdalenentanz) und Rembrandts (La petite Tombe, Landgut des Goldwägers, Landschaften) erhöhte Bedeutung. Wir werden auf die Versteigerung noch zurückkommen. S.

FRANKFURT a. M.

Am 6. Oktober versteigert die Firma Joseph Baer & Co. eine wertvolle Bibliothek, die seit Jahrhunderten in einem süddeutschen Fürstenschlosse verwahrt wurde. Sie enthält eine Anzahl von wichtigen Handschriften, darunter insbesondere mittelhochdeutsche Rittergedichte. Die bedeutendste dieser Handschriften ist »Der Renner« des Hugo von Trimberg mit 120 großen Miniaturen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die von Augsburger Künstlern angefertigt sind. Textlich noch interessanter vielleicht ist die einzige erhaltene Handschrift der berühmten »Theologia deutsch« des Franckforters, die Luther als sein Erstlingswerk herausgegeben hat.
Von den Holzschnittbüchern des 15. Jahrhunderts sind die 5. und 9. deutsche Bibel, das Nürnberger Heiligenleben von 1488 und zwei Würzburger Missalien mit Holzschnitten von Wolgemuth besonders zu erwähnen. Die Würzburger Agende von 1482 ist nicht nur eines der ersten deutschen Bücher mit einem eingedruckten Kupferstich, sondern auch das erste oder zweite Buch mit auf Liniensystem gedruckten Noten. Von wertvollen Inkunabeln erwähnen wir weiter zwei in Straßburg um 1473 gedruckte Erstausgaben des Petrarca, ein um 1476 in Speier erschienenes deutsch-lateinisches Vokabular, ferner Drucke von Alost, Marienthal und Forli (bisher unbeschriebenes Unikum). Unter den Drucken des 16. Jahrhunderts ist besonders das berühmte Mainzer Psalterium von 1516 hervorzuheben, das mit denselben Typen gedruckt ist wie das Schöffersche Psalterium von 1457 und große farbige Initialen enthält, ferner einige von Baldung, Urs Graf, Erhard Schön und Vogtherr illustrierte Holzschnittbücher. Die meisten Bücher sind in den Originaleinbänden erhalten, darunter finden sich wichtige Stücke, wie ein Einband des berühmtesten deutschen Buchbinders des 15. Jahrhunderts, Johann Richenbach. Zwei neue Buchbindernamen wurden entdeckt: eine lateinische Bibel ist von Johann Furderer gebunden, und das Würzburger Missale von 1493 enthält sogar eine eigenhändige Buchbinderinschrift des Würzburger Buchbinders Hans Herroldt, der bisher in der Literatur nur als Monogrammist H H genannt wird. Im Anschluß an diese Bibliothek wird die Sammlung des Generaldirektors E. Goldschmied in Trnava versteigert, die ebenfalls eine Anzahl interessanter Handschriften, Inkunabeln und Holzschnittbücher umfaßt, von denen der in Augsburg 1495 gedruckte Marien-Psalter des Alanus de Rupe zu erwähnen ist. K.

Altartafeln mit Heiligen (Jede Tafel 1,50 : 0,55 m). Avignon, zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts
Vormals Privatsammlung Julius Böhler, jetzt im Besitz von Han Coray, Erlenbach (Schweiz). — Diese kostbaren, im Versteigerungskatalog nicht enthaltenen Tafeln werden ebenfalls bei A. Wertheim, Berlin am 1. Oktober ausgeboten.

MÜNCHEN

Am 25. und 26. September versteigert Hugo Helbing in Schloß Biederstein Möbel, Einrichtungsgegenstände, altes Kunstgewerbe und Gemälde aus hochfürstlichem Besitz. Da sind vor allem Möbel aus der Empire- und der Biedermeierzeit: Sitzgarnituren, Récamiersofas, Sekretäre, sodann Goldbronzeuhren und Girandolen französischer Herkunft, Porzellan-Prunkvasen aus Sèvres, Berlin, Meißen und Nymphenburg. Die Gemälde sind meist Frühwerke von Malern der Münchener und anderer deutscher Schulen, z. B. Klengel, Morgenstern, Friedrich Voltz, Aug. A. Zimmermann.

Die Sammlung A. Adelsberger, Nürnberg, die am 8. Oktober bei Hugo Helbing in München versteigert wird, zerfällt in zwei Teile: Gemälde und Antiquitäten. In der Gemäldesammlung befinden sich eine »Landschaft« von P. P. Rubens, ein »Stilleben mit Rebhühnern« von Jan Fyt, von Hendrik Goltzius »Faun und Nymphe« und ein

Französische Goldemaildosen. Um 1760—70
Aus der Versteigerung bei Herm. Ball und Paul Graupe, Berlin am 25. September

»Tod Mariä« aus der Schule Dürers. Unter den Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts steht an der Spitze Wilh. Leibl mit dem »Bärtigen Mann mit Stock« und dem »Bauernmädchen«. C. Spitzweg, Alb. Keller, Ad. Lier, Ed. Schleich d. Ä., F. v. Uhde, Heinr. Zügel, Ad. v. Menzel, Hans Thoma, Wilhelm Trübner u. a. sind mit sehr guten Werken vertreten.

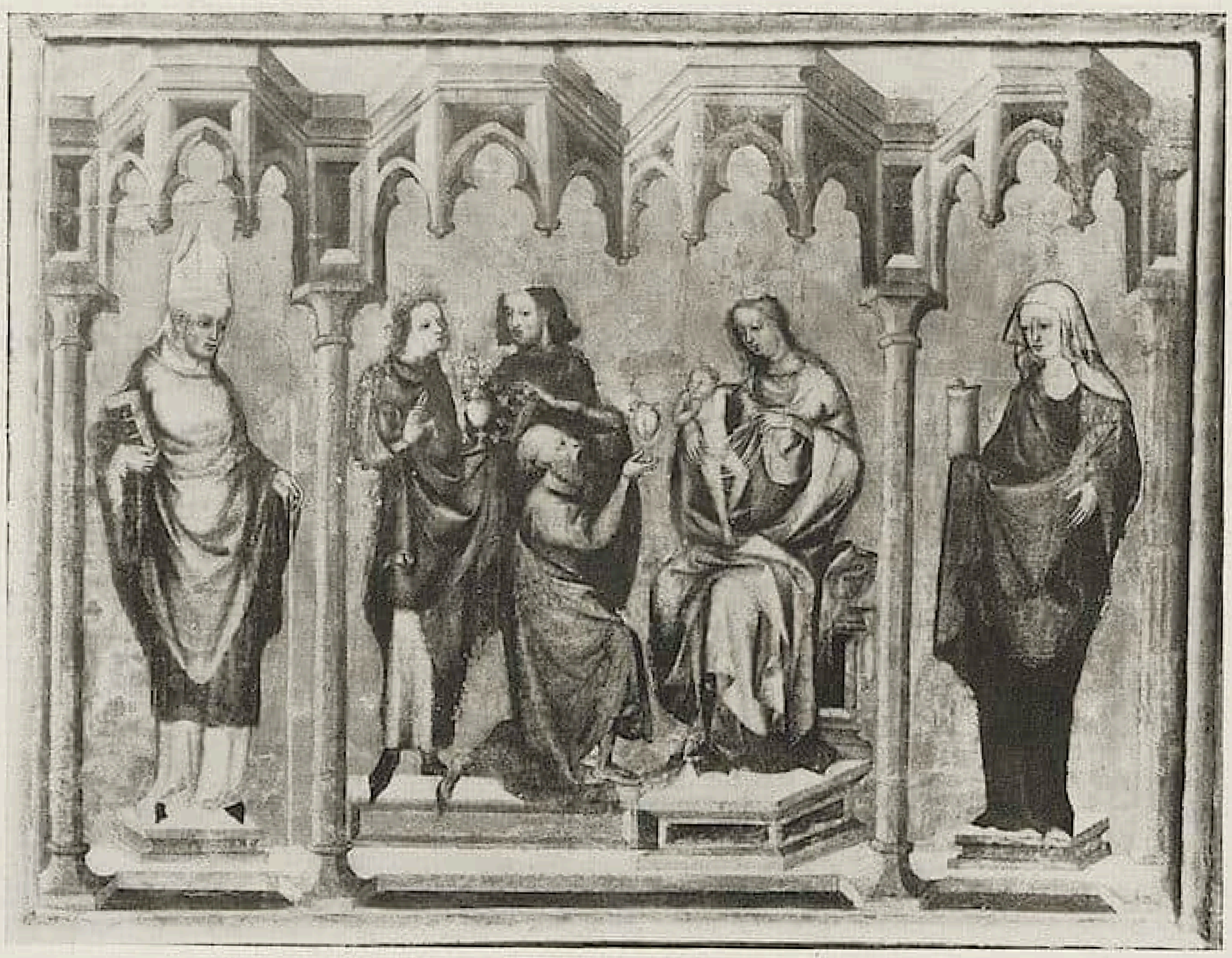
Adelsberger hat auch alte Keramik gesammelt. Diese Kollektion gelangt am 9. und 10. Oktober zur Auflösung. Der Bedeutung und Zahl nach steht das deutsche Porzellan an erster Stelle: Meißen, Höchst, Frankenthal, Ludwigsburg, Nymphenburg, Ansbach, Fulda sind durch schöne Plastiken und Geschirr sehr gut repräsentiert. Die süddeutschen Fayencen bieten charakteristische Proben aus Hanau, Frankfurt, Nürnberg, Bayreuth und Ludwigsburg, ergänzt durch die farbenprächtigen Erfurter und Dorotheenthaler Walzenkrüge. K.

EINE VERSCHOLLENE DÜRER-SAMMLUNG WIEDER AUFGEFUNDEN

Dr. Heinrich Leporini, Kustos der Albertina, hat auf einem österreichischen Landsitz anläßlich der Inventarisierung einer graphischen Sammlung eine bisher unbeachtete Kollektion des graphischen Oeuvres Dürers von großer Reichhaltigkeit und Kostbarkeit wieder entdeckt. Die Hauptwerke dieser Sammlung sind: die Folge des Marienlebens in ganz vorzüglichen Probedrucken und die komplette Folge der Ehrenpforte Kaiser Maximilians in unzerschnittenen Probedrucken der ersten Ausgabe von 1517, wie sie nicht einmal die Albertina besitzt. Das hier vorliegende Exemplar, das auf mehreren Blättern das Monogramm des Holzschneiders Andrae und mit der Feder geschriebene Notizen, die wahrscheinlich für den Drucker bestimmt waren, zeigt, stammt vermutlich aus dem Besitz des Nürnberger Holzschnittzeichners Niclas Meldemann, dessen Monogramm und Signatur sich auf zwei Blättern befindet. Vielleicht handelt es sich hierbei um das erste Druckexemplar der Ehrenpforte überhaupt. Eine ähnliche Folge der Ehrenpforte in unzerschnittenen Probedrucken ist im vorigen Jahre von W. M. Jonis jr. in einer Londoner Buchhandlung entdeckt und vom Metropolitan Museum in New York erworben worden. h

EINE COURBET-AUSSTELLUNG IN BERLIN

Die Galerie Wertheim bereitet eine umfangreiche Ausstellung von Werken Gustave Courbets vor, die am 28. September (also zur Zeit der Figdor-Auktion und kurz vor den Berliner Museums-Feierlichkeiten) eröffnet werden soll. Die Ausstellung wird in den schönen Räumen des Wertheim-Hauses in der Bellevuestraße Platz finden und, wie wir hören, ungefähr 80 Werke Courbets aus seinen verschiedenen Schaffensperioden enthalten, darunter Bilder aus berühmten deutschen, französischen, nordischen und österreichischen Privatsammlungen. Auch einige Museen werden mit Leihgaben vertreten sein. An der Beschaffung des Materials arbeiten der französische Courbet-Forscher Charles Leger und der Berliner Kunsthändler Dr. Alfred Gold mit. r



Rheinischer Meister, Mitte 14. Jahrhunderts — Retabulum

Aus der Versteigerung bei Herm. Ball und Paul Graupe, Berlin am 25. September

ÄLTERE MALEREI IN DÜSSELDORF

Die Galerie Hans Bammann zeigt eine beachtenswerte Auswahl älterer Kunst, zum Teil Werke, die schon im Kölner Kunstverein ausgestellt waren: Eine Flußlandschaft Jan van Goyens, Judith Leyster's »Lustige Gesellen«, eine wegen der realistisch klaren Auffassung merkwürdige, in der Art Berchems schon gegen 1650 gemalte Lagerszene Pieter de Hooghs, eine Landschaft mit Grotte von Josse de Momper, von dem historischen Herri met de Bles eine phantastische »Felsenlandschaft mit dem barmherzigen Samariter«. Interessant wegen ihrer Zusammenhänge mit dem Braunschweiger Monogrammisten, und mit Bles ist eine nach 1530 gemalte »Kreuztragung Christi in gebirgiger Landschaft«, die Walter Cohen dem Antwerpener Cornelis Matsys zuschreibt. Eine ausgezeichnete Gruppe bilden ein Altarflügel Bartel Bruyns d. Ä. »Marter der thebaischen Legion«, ein zu Teilen im Kölner Wallraf-Richartz-Museum gehörendes Stück, ferner ein vom Mainzer Meister W. B. um 1490 archaisierend gemaltes »Bildnis eines Mannes auf Goldgrund«, dessen abgetrennte Rückseite sich auf der Kölner Ausstellung befand, und ein Männerporträt vor landschaftlichem Hintergrund des Hans Maler von Schwaz. Hervorragend schön ist ein Frauenbildnis, gesichertes Werk des Münchner Malers Hans Muelich (farbige Abbildung: Cicerone, 1930, Heft 8.).

Zuletzt sei noch ein Christuskopf, charakteristische Arbeit des Jacopo de Barbari genannt. Einige Bilder fanden schon im Cicerone, 1930, Heft 9, bei Besprechung des Kataloges der Amsterdamer Kunsthandlung P. de Boer Erwähnung. — Die Galerie Hans Bammann ist als einzige Kunsthandlung des Westens heute noch in der Lage, solch erlesene Beispiele älterer Malerei vorzuführen. Lasch

DIE FALSCHEN ECHTEN VAN GOGHS

Die Frage der vom Kunsthändler Wacker stammenden van Goghs wird immer verwickelter. Nachdem de la Faille in dem Ergänzungsband zu seinem großen van Gogh-Werk einige Bilder, die er ursprünglich als echt katalogisiert, als unecht wieder abgeschrieben hat, mehren sich die Stimmen, die ihn der Voreiligkeit zeihen, und speziell verschiedene holländische Kritiker, wie Bremmer und Just Havelaar haben in den hiesigen Zeitungen gegen dieses summarische Verdammungsurteil eine lebhafte Aktion geführt. Besonders ist es ein Bild, in dem sie — entgegen le la Faille — unbedingt die Hand und neuerdings auch den Fingerabdruck des Meisters sehen wollen. Es sind dies die unter Nr. 741 von de la Faille beschriebenen »Pappeln« (80 : 60), die in dem genannten Ergänzungsband als eine von einer echten Zeichnung van Goghs (Nr. 620) inspirierte Fälschung hingestellt werden. Man hat nämlich auf Veranlassung von Dr. Schretlen von einem Utrechter Daktyloskopen, C. M. Garnier, die Fingerabdrücke, die in der noch nassen Farbe vom Künstler angebracht sein müssen, zum Teil um die dick aufgetragene Farbe glatt zu streichen,

Paul Gauguin — Badende Frauen auf Tahiti. 1897
Mit Genehmigung von Dr. Alfred Gold, Berlin

auf einigen 50 Bildern aus der Sammlung Kröller im Haag untersuchen lassen und ist zu dem Resultat gelangt, daß diese Abdrücke alle vom selben Daumen herrühren, daß also auch die angezweifelten zwei »Pappeln« von der Hand des Künstlers sein müssen. M. D. H.

WALLRAF-RICHARTZ-JAHRBUCH, Neue Folge.

In kurzem erscheint, herausgegeben von Dr. Ernst Buchner, dem Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, der erste Band der neuen Folge dieses Jahrbuches als Fortsetzung des 1924 von Hans Secker begründeten älteren Wallraf-Richartz-Jahrbuches, von dem insgesamt fünf Bände im Verlag von Klinkhardt & Biermann erschienen sind.

Dieser erste Band der neuen Folge in 4°, der im Prestel-Verlag, Frankfurt a. M. erscheinen wird, hat einen Umfang von etwa 320 Seiten und eine Fülle vollwertiger, reich illustrierter Aufsätze. Unter diesen sind an erster Stelle die des Herausgebers selbst zu nennen, der u. a. die Ergebnisse seiner Forschung über die Bildnisse der Grafen Thomas und Johann von Rieneck von Matthias Grünewald veröffentlicht. Ferner schreibt Buchner über das männliche Bildnis aus der Sammlung Figdor, in dem er ein Werk Albrecht Dürers erkennen will, weiter über Altdorfers »Büßenden Hieronymus« im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, der bekanntlich eine der letzten glücklichen Neuerwerbungen des Verfassers darstellt. An weiteren Beiträgen sind zu nennen: Frankl, Rekonstruktion von St. Aposteln; Swarzenski, Eine Handschrift von Gregors »Moralia in Job« in Herzogenburg, Niederösterreich; Stange, Zur Chronologie der Kölner Tafelbilder vor dem Klarenaltar; Benesch, Grenzprobleme der österreichischen Tafelmalerei; Winkler, Kölnische Miniaturen um 1450; Wescher, Zwei rheinische Miniaturhandschriften im Berliner Kupferstichkabinett; Rosenberg, Ein unbekanntes Selbstbildnis Lucas Cranach d. Ä.; Feuchtmayr, Lambert Sustris als Bildnismaler; Peltzer, Bilder Kölner Barockmaler in Bayr. Staatsgemäldesammlungen; Cohen, Zum Werk des Januarius Zick.

Schon dieser kurze titelmäßige Ausschnitt aus dem reichen Inhalt des Bandes mag seine Bedeutung erhärten. b

NEUE KATALOGE

Die Galerie Dr. Alfred Gold, Berlin, hat kürzlich ihren ersten Katalog veröffentlicht, der einen sehr bemerkenswerten Überblick über die Bestände der letzten Jahre (Manet, Cézanne, Daumier, Degas, Van Gogh, Monet, Picasso u. a.) gibt. Von alten Meistern enthält der Katalog bedeutende Werke von Lucas Cranach d. Ä., Frans Hals, Jacob van Ruisdael und Guardi. n

PRIVATBESITZ

HOLZ 35 : 25,3 cm

LUCAS VAN LEYDEN / JEPHTAS TOCHTER

Lucas van Leyden — Die Schachpartie
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

ÜBER DIE ANFÄNGE DES MALERS LUCAS VAN LEYDEN

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

In der kunsthistorischen Literatur entwickeln sich die Maler mit einer beruhigenden Logik, die eine Tochter der Unkenntnis ist. Bekommen wir einmal — ausnahmsweise — alle Daten, alle Monumente oder doch einen größeren Teil davon in die Hand, so ist es mit der befriedigenden Folgerichtigkeit aus, und der Weg des Meisters spottet unserer Ordnungsliebe. Wir gewinnen aus der Verfolgung der Bahn einiges Mißtrauen gegen die schöne Geradlinigkeit, die in biographischen Darstellungen zumeist waltet.

Alles, was der Kupferstecher Lucas van Leyden geschaffen hat, überblicken wir und können uns in bezug auf die zeitliche Ordnung kaum irren, da er fast jeden zweiten Stich mit einer Jahreszahl versehen hat. Dadurch unvergleichlich stark gerüstet, gehen wir siegesgewiß an die Gemälde heran, meinen sie, die zumeist unsigniert und undatiert sind, erkennen, ihre Entstehungszeit feststellen und so die Entwicklung des Malers schildern zu können. Dabei ergeben sich unvermutete Schwierigkeiten.

Der Kupferstecher Lucas beginnt als ein Wunderkind, er führt im Jahre 1508 — 14 Jahre alt — die Platte aus, auf der Mohammed, der Soldat und der getötete Mönch dargestellt sind. Vergebens hat man sich dagegen gesträubt, an Frühreife solchen Grades zu glauben. Entscheidende Argumente gegen das überlieferte Geburtsdatum sind auf keine Weise gewonnen worden. In dem 1508 datierten Blatte sowie in den undatierten Stichen, die dem Stile nach auf derselben Stufe stehen, erscheint die Formenkenntnis lückenhaft genug und passend zu der unbelehrten Jugend des Autors, hingegen ist die Handhabung des Grabstichels von einer erstaunlichen und schwer erklärlichen Sicherheit, und — das Seltsamste —: Lucas sticht von Beginne mit der Sehweise

Lucas van Leyden — Loth mit seinen Töchtern
Paris, Louvre

des geborenen Malers, nämlich mit untrüglichem Gefühle für Tonstufung, für Raum, Luft und Licht. Scheinbar im Widerspruche mit dieser Beobachtung zeigen die Gemälde, die für seine ersten gehalten werden, Befangenheit der Pinselführung und den zeichnerischen Vortrag des Kupferstechers. Dies trifft im besonderen zu für die Schachpartie im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Ungeschickt überfüllte Komposition, unklare Raumvorstellung, schwerer und zäher Farbenauftrag, keine Herrschaft über das Ganze. Jede Einzelheit ist hart ausgebildet, mit spitzem Pinsel hell auf dunkelem Grund gepunktet und gestrichelt. Wenn irgendein Bild des Leideners, sieht dieses anfängerhaft aus. Früher als 1508 kann es schwerlich entstanden sein, und wir wundern uns, darin gar so wenig von der »Sehweise des geborenen Malers« zu entdecken. Die Stiche scheinen von einem Maler, das Bild scheint von einem Stecher herzurühren.

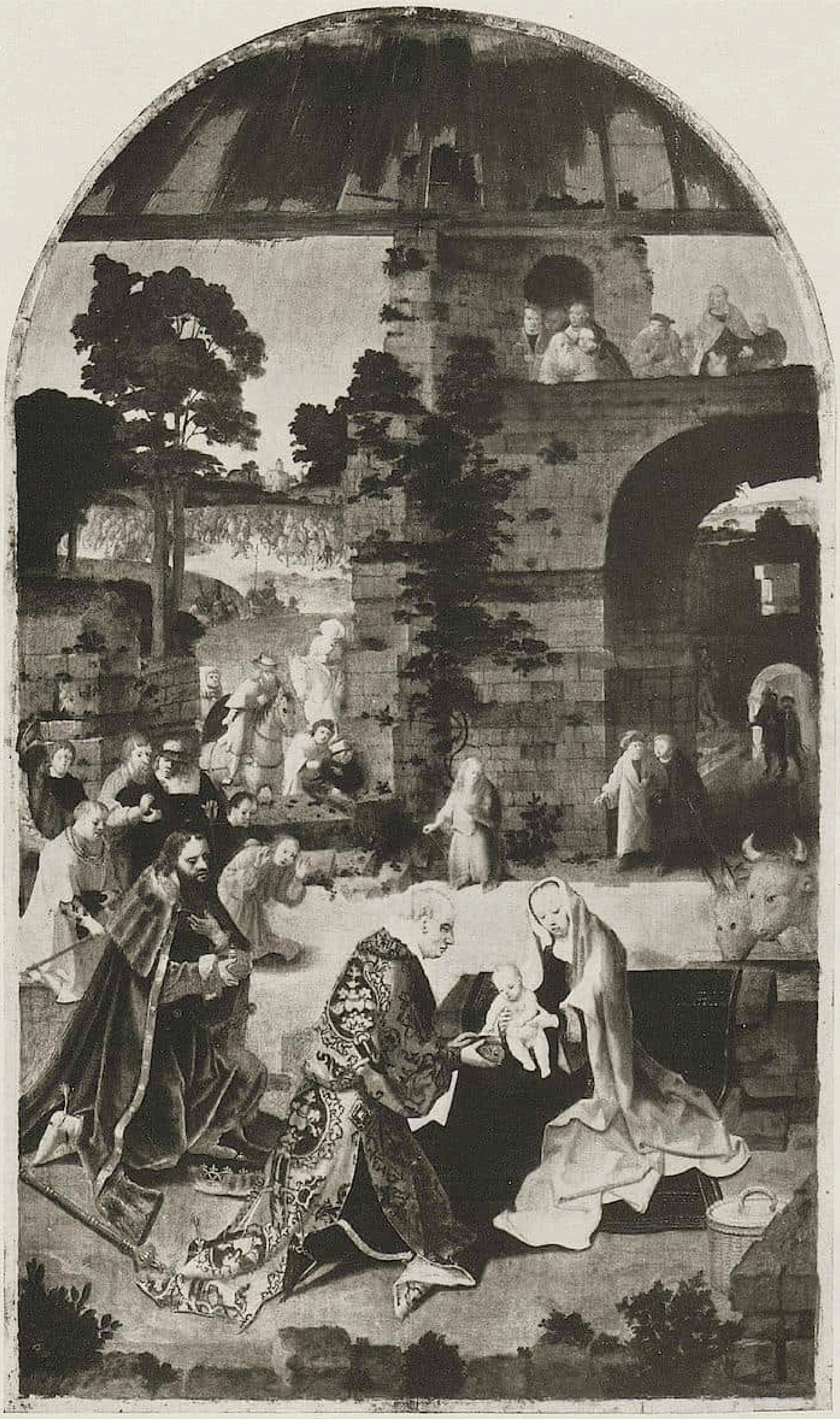
Nun gibt es kein zweites Bild von so mühseligem Vortrage wie die Schachpartie. Die dem Gegenstande nach ihr ähnliche Kartenpartie in Wilton House sieht beträchtlich freier, flüssiger und heller aus; sie ist ohne Zweifel einige Jahre später entstanden.

Lucas van Leyden

Susanna vor dem Richter
Bremen, Kunsthalle

Lucas van Leyden

Die Anbetung der Könige
Chicago, Sammlung Ryerson



Lucas van Leyden — Triptychon: Die Anbetung der Könige. Mitteltafel
Philadelphia, Sammlung Dr. Barnes

Lucas van Leyden

Triptychon: Die Innenflügel
Philadelphia, Sammlung Dr. Barnes

Einige Tafeln schließen sich enger an die Schachpartie an. Lucas experimentiert, stößt in mehr als einer Richtung vor. Seine Bilder fügen sich nicht in eine Reihe, so daß wir uns seiner Autorschaft immer wieder durch vergleichende Betrachtung der Kupferstiche versichern müssen. Die Anfänge des Malers passen gar nicht zu van Manders Aussage, daß Cornelis Engelbrechtsen sein Lehrer gewesen sei. Vielmehr sieht es so aus, als ob er, nach Ausbildung und von Beruf Kupferstecher, sich auf eigene Hand und aus natürlicher Begabung in der Malerei versucht habe.

Das kleine Bild im Louvre, Loth mit seinen Töchtern, stimmt in den Bewegungsmotiven der Figuren und im Spiele der Gewandfalten überein mit Kupferstichen, die um 1508 entstanden sind. Unter lastendem Druck eckig geknickte Leiber von müdem, schwerblütigem Wesen. Die Farbe ist glatt in festen Grenzen aufgetragen. Kühn und selbständig konzipiert das Lichtphänomen, die Wetterkatastrophe, als welche die Bestrafung der sündigen Stadt geschildert wird, und das folgerichtig ausgebildete Helldunkel im Vordergrunde.

Die Anbetung der Könige in der Ryerson-Sammlung zu Chicago, sorgfältig und kleinlich durchgeführt, ist keine Erfindung des Leideners, der in diesem Falle ein aus Brügge stammendes Schema benutzt hat, wahrscheinlich eine Buchmalerei vor sich hatte[1].

Nicht viel später entstanden ist das Breitbild mit Susanna vor dem Richter in der Bremer Kunsthalle. Die steife und stockige Haltung der Figuren — die Köpfe nebeneinander in derselben Höhe — die vom Rücken gesehenen Gestalten — der bald bonzenhafte, bald trübsinnige Ausdruck — der verweinte Frauenkopf: alles wie in Kupferstichen aus der Zeit um 1509. Die Ausführung hat an Fluß gewonnen, wenn man die Berliner Schachpartie vergleichend betrachtet, ist aber noch fest in den Grenzen, spitz und linienhaft.

Radikal gewandelt zeigt sich die Malweise in dem Triptychon mit der Anbetung der Könige, die vor wenigen Jahren aus Pariser Privatbesitz für die Barnes-Sammlung in Philadelphia erworben worden ist. Mit einer Pinselführung von überraschender Freiheit, mit Gleichgültigkeit gegen die Korrektheit im einzelnen, mit der plötzlich und vehement frei gewordenen Sehweise des geborenen Malers, ist hier eine weite, lockere, vielgliedrige Komposition gestaltet, Tonstufung in den Farbenwerten mit Erfolg durchgeführt. Und doch kann dieser Flügelaltar schwerlich nach 1511 entstanden sein, wie eine Prüfung der Typen, der Bewegungsmotive und der befangenen Formensprache beweist. Für diesen Zeitpunkt ist es eine beispiellose Leistung und am rechten Ort in dem Barnes-Museum, wo die Geschichte der Malkunst gelehrt wird. Lucas muß sich als Maler zwischen 1508 und 1511 in rasendem Tempo entwickelt haben. Übrigens besitzen wir mit dem Datum 1511 das kleine Männerporträt, das ehemals in der Sammlung Zeiß (Berlin) jetzt zu dem Museum des Barons Thyssen gehört. Und wir besitzen das Braunschweiger Selbstbildnis, von dem ich hier den Kopf möglichst groß in Abbildung zeige, um die »malerische« Freiheit der Pinselführung recht anschaulich zu machen. Nach der Angabe Andreas Stocks, der dieses Porträt um 1600 gestochen hat, war Lucas 15 Jahre alt, als er sich so malte. Dies wäre im Jahre 1509. Wir sind, was Lucas betrifft, durch Wunder so verwöhnt, daß uns nichts mehr unglaublich erscheint.

Die Gruppe der um 1509 entstandenen Gemälde wird vergrößert durch das hier farbig abgebildete, kürzlich im Prager Privatbesitz aufgetauchte Werk, das sich eng der Bremer Tafel anschließt, anscheinend auch dieselbe Szene darstellt. Als ich dieses Bild vor

[1] Diese Komposition mit einigen Verschiebungen in einem Bilde der ehemaligen Sammlung de Somzée, das keineswegs als eine Kopie nach dem Bilde von Lucas zu betrachten ist (Brügger Ausst. 1902, Nr. 246, Photo Bruckmann).

Lucas van Leyden — Selbstbildnis. Ausschnitt
Braunschweig, Museum

einigen Jahren kennenlernte, war es entstellt durch Anstücklungen, die aus verhältnismäßig später Zeit stammten. Ein kümmerlicher Umrißstich im Katalog der Nürnberger Sammlung Baumgärtner, die im Jahre 1820 verkauft wurde, und eine alte Kopie in der Sammlung Semmel (Berlin) zeigen den gegenwärtigen Zustand, wie er nach Abnahme der verfälschenden Zutaten glücklich wiedergewonnen ist. Die Tafel ist 25 : 35 cm groß, wesentlich kleiner als die Bremer. Ob Susanna vor dem Richter dargestellt sei, ist nicht ohne Grund bezweifelt worden. Es sieht so aus, als ob die Frau ein Gewandstück in den Händen hält. Man könnte an Potiphars Frau denken, die dem erregten Gatten Josephs Rock zeigt. Kann aber der Knabe rechts Joseph sein? Und stimmt nicht das Bild nach Komposition und Ausdruck in einem Grade mit dem Bremer Bild, dessen Umdeutung schwerlich berechtigt ist, überein, daß wir dasselbe Thema erwarten müssen? Was immer dargestellt ist, dieses Bild bestätigt die Aussage der Bremer Tafel in Typik, Form und Malweise und bereichert unsere Vorstellung von der Leidener Malkunst, eine Vorstellung, die nicht ohne Mühe der sprunghaften und unkonsequenten Bewegung des launenhaften Wunderkindes folgt.

In den Abbildungen, die eine unvollkommene Anschauung von der Pinselführung und gar keine von dem Kolorit bieten, treten die angedeuteten Widersprüche, die vor den Originalen verblüffen und irritieren, nicht deutlich genug hervor.

AN UNPUBLISHED WORK BY ALVISE VIVARINI

BY TANCRED BORENIUS

Although Vasari — we do not know on what authority — has committed himself to the statement that Alvise Vivarini was physically not a strong man *(di mala complessione)* yet there exists, as is well known, a fair number of works from his hand: but it is a notable fact that the large majority of these are pictures of the Madonna and Child with or without saints — compositions of a formal, ceremonious character, with little or no part assigned to landscape as an element of the design. All the greater is in consequence the interest which attaches to the picture of St. Jerome in his solitude which we are enabled to publish by kind permission of its owner, Mr. Tomas Harris.

The composition is of the type — so important in the early history of landscape painting — which in Venetian Quattrocento painting we associate more particularly with Cima da Conegliano and Basaiti; but the crisp metallic quality of form and colouring is eminently characteristic of Alvise Vivarini whose signature, moreover, appears on the cartellino in the right foreground — "LVDVVICVS VIVA/RINVS PINXIT". It will be seen that the form for his Christian name here affected by the artist is one for which in other works he substitutes "ALVIXE" or "ALVIXIVS": the form LUDOVICVS does occur, however, both on his early altarpiece of 1475 at Montefiorentino in the Marches and on the much repainted *Christ carrying the Cross* in the Sacristy of the church of SS. Giovanni e Paolo at Venice.

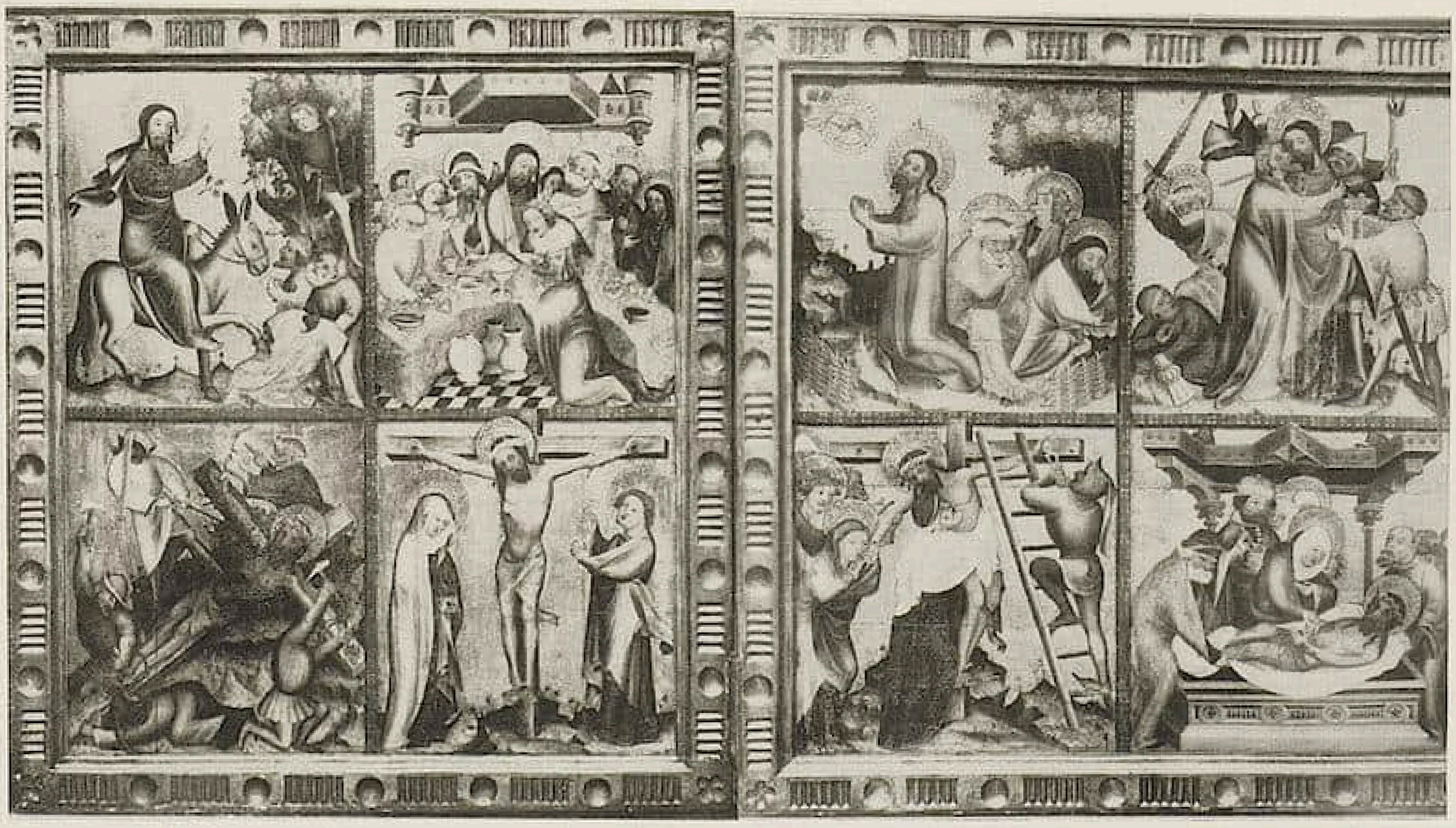
It will be recalled that in the career of Alvise Vivarini his great altarpiece of 1480 — painted for the church of San Francesco at Treviso and now in the Venice Academy — marks a definite turning point inasmuch as it is a work in which the strictly Mantegnesque character of the Montefiorentino altarpiece has already given way to a different conception of style resulting from the intervening influence of Antonello da Messina. Since Mr. Harris' picture on the one hand in many ways reminds us of the formula of Mantegna and at the same time has evident links with the San Francesco altarpiece (compare for instance the head of St. Jerome with that of St. Joachim) we can scarcely go wrong in assigning the present picture to the period between 1475 and 1480.

As to the original destination of the picture, there is no clue: from its modest size the picture might easily have formed part of a predella, although it is to be remembered that individual representations of St. Jerome of this character were by no means rare in fifteenth century Venice. I can find no record of a predella by Alvise Vivarini containing a figure of St. Jerome. Among the surviving altarpieces by Alvise there are two containing figures of St. Jerome, namely, the examples No. 38 and 1165 in the Berlin Museum: there is, however, nothing to prove that either of these contained a predella, and Mr. Harris' picture is besides definitely earlier than either of the Berlin examples. It may be noted in this connection that the incident of St. Jerome and the lion, so entertainingly interpreted by Carpaccio in his picture in the Scuola di San Giorgio degli Schiavoni had also been illustrated by Alvise Vivarini in a picture in the Scuola di San Girolamo at Venice known from an engraving published by Seroux d'Agincourt but since lost.

The state of preservation of Mr. Harris' panel is excellent and its discovery denotes a very welcome extension of the *œuvre* of Alvise Vivarini.

Alvise Vivarini

Der hl. Hieronymus
London, Tomas Harris



Altar des Meisters Bertram — Linke Hälfte
Museum für Kunst und Landesgeschichte, Hannover

DER NEUE BERTRAM-ALTAR IN HANNOVER

VON FRIEDRICH WINKLER

Als im vorigen Jahre in einem Londoner Auktionskatalog die Abbildung nach dem Teilstück eines »kölnischen« Altars des 14. Jahrhunderts auftauchte, haben verschiedene Kunstfreunde in Deutschland aufgemerkt. Handelte es sich doch offensichtlich um eine Arbeit aus dem Kreise Meister Bertrams von Minden, des Urhebers des Hamburger Petrikirchenaltars von etwa 1380. Nachträglich wurde bekannt, daß aus verschiedenen Teilen Deutschlands auf den Altar geboten worden war, bevor ihn zwei Berliner Händler ersteigern konnten. Als er in Berlin eintraf, war die Freude groß. Ein fast unversehrter Flügelaltar von großen Dimensionen, der sich, was die schlechte Abbildung schon ahnen ließ, als Arbeit Bertrams deutlich erwies, aus einer Zeit, in der die deutsche Malerei sich gerade zu regen beginnt, war auf einer englischen Auktion Deutschland wieder gewonnen, das nach 1918 Sammlung auf Sammlung hatte ins Ausland wandern sehen. Man durfte damit rechnen, daß ein deutsches Museum die Gelegenheit wahrnehmen werde, zumal da kaum zu hoffen war, daß jemals etwas Ähnliches in Deutschland selbst auftauchen würde. Die paar großen, noch unversehrten Altäre, alle schon etwas später, die heute die Kirchen in Göttingen, Wildungen usw. noch bergen, werden gottlob eifersüchtig gehütet.

Auch in England ist man nach der Versteigerung auf das große Triptychon aufmerksam geworden. Die englische Presse hat über die Herkunft Nachrichten veröffentlicht, aus denen hervorzugehen scheint, daß der Altar schon lange im Besitz der Familie gewesen ist, die ihn versteigern ließ. Es ist in der Tat sehr unwahrscheinlich, daß der umfängliche Altar unbemerkt von der Forschung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als man in England leidenschaftlich sammelte, ausgeführt worden sein sollte. Zudem entsprach sein Stil kaum dem damals herrschenden Kunstgeschmack. Ist er aber vor 1800 nach England gekommen, so ist das lange vorher geschehen, denn daß

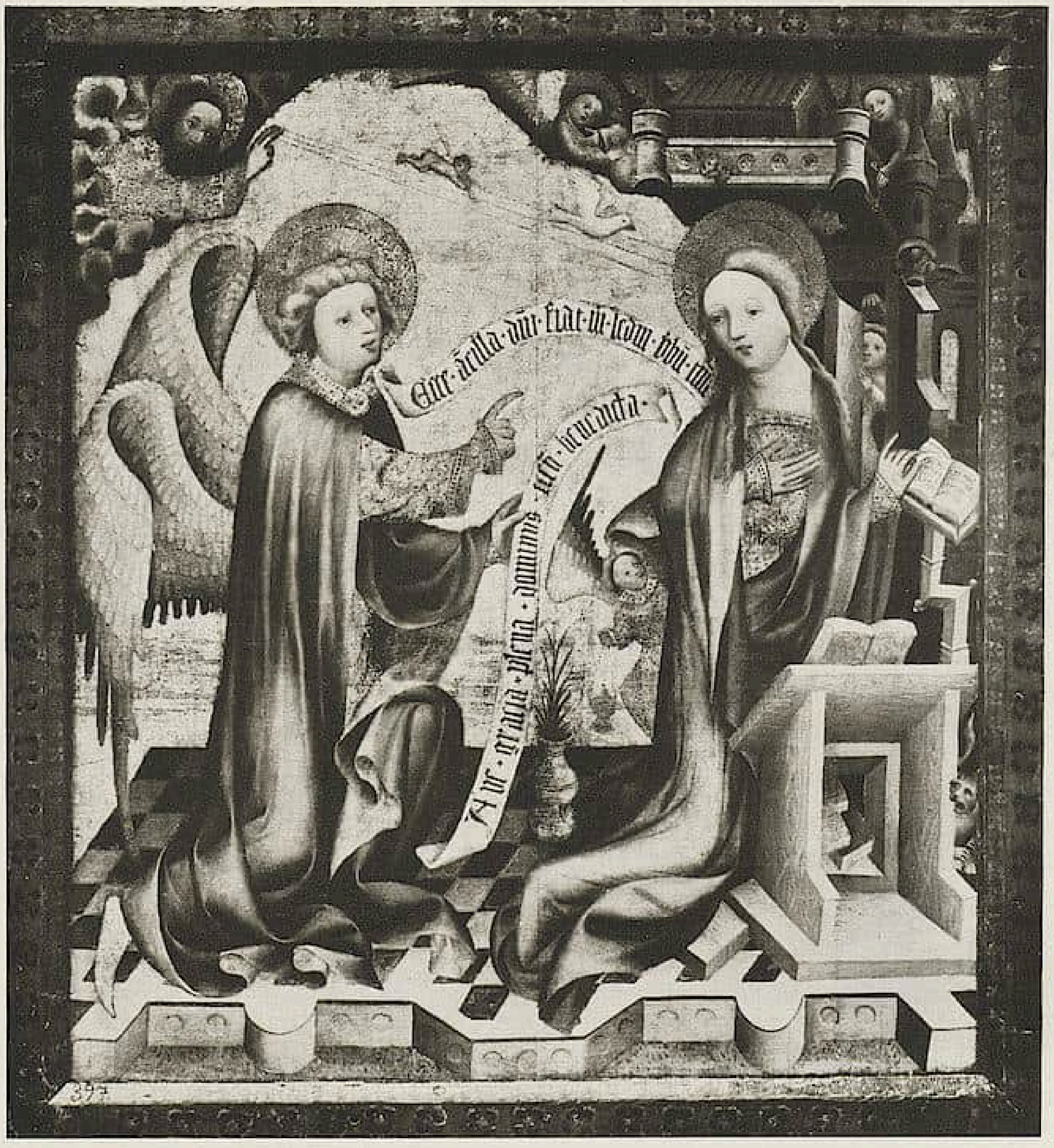
Altar des Meisters Bertram — Rechte Hälfte

Museum für Kunst und Landesgeschichte, Hannover

er im 18. oder 17. Jahrhundert hinübergewandert sei, ist aus den gleichen Gründen noch unwahrscheinlicher. Vielmehr gewinnt die Vermutung Nahrung, daß er von Anfang an drüben war, für einen englischen oder dort lebenden deutschen Besteller gemacht ist, was bei den engen Beziehungen der Hansastädte zu England und zu der fast gänzlich vom Ausland abhängigen englischen Malerei — bis zu Hans Holbein und van Dyck — nicht verwunderlich ist, wenn es auch das erste Beispiel wäre. Die Abhängigkeit Skandinaviens, Finnlands und der baltischen Provinzen in dieser Zeit von Lübeck und anderen Kunststätten Norddeutschlands ist längst erwiesen. Unter diesem Gesichtspunkt kommt dem »englischen« Altar Bertrams eine ganz besondere Bedeutung zu.

In den verflossenen Monaten zirkulierten allerhand Gerüchte über die Aufteilung des einzigartigen Kunstwerkes. Die Presse nahm sich des Werkes an, um es vor barbarischer Zerstückelung zu schützen, Nachrichten über den Verkauf des Mittelbildes an ein deutsches Museum, die dementiert wurden, wobei sich aber ergab, daß die Außenseiten abgetrennt werden sollten, waren nicht gerade geeignet zu beruhigen. Hier lag ein so einzigartiges Ganzes vor, daß jeder Eingriff eine Wertminderung darstellte, die nur Kurzsichtigkeit verkennen konnte. Der unter besonders günstigen Umständen erfolgte Ankauf des gesamten Altars, einschließlich der abgetrennten Rückseiten, durch das Museum in Hannover befreit den Kunstfreund nicht nur von argen Beklemmungen, er ist auch im Hinblick auf das Museum selbst die denkbar glücklichste Lösung des Streites um den Bertram-Altar.

Das Museum für Kunst und Landesgeschichte in Hannover, wie das Provinzialmuseum jetzt heißt, ist das Museum der großen niedersächsischen Altäre. Seit der wirkungsvollen Aufstellung der eigenen und der Bestände des Welfen-Museums durch Direktor Dorner entfaltet sich die norddeutsche Malerei im Verein mit der Skulptur hier so eindringlich wie an keiner anderen Stelle. Die von Dorner erworbene Tafel aus Wennigsen ist sozusagen der Schlußstein unter die These, daß die deutsche Tafelmalerei ihr ältestes Zentrum in Nordwest-, nicht in Süddeutschland gehabt hat. Es war wahr-



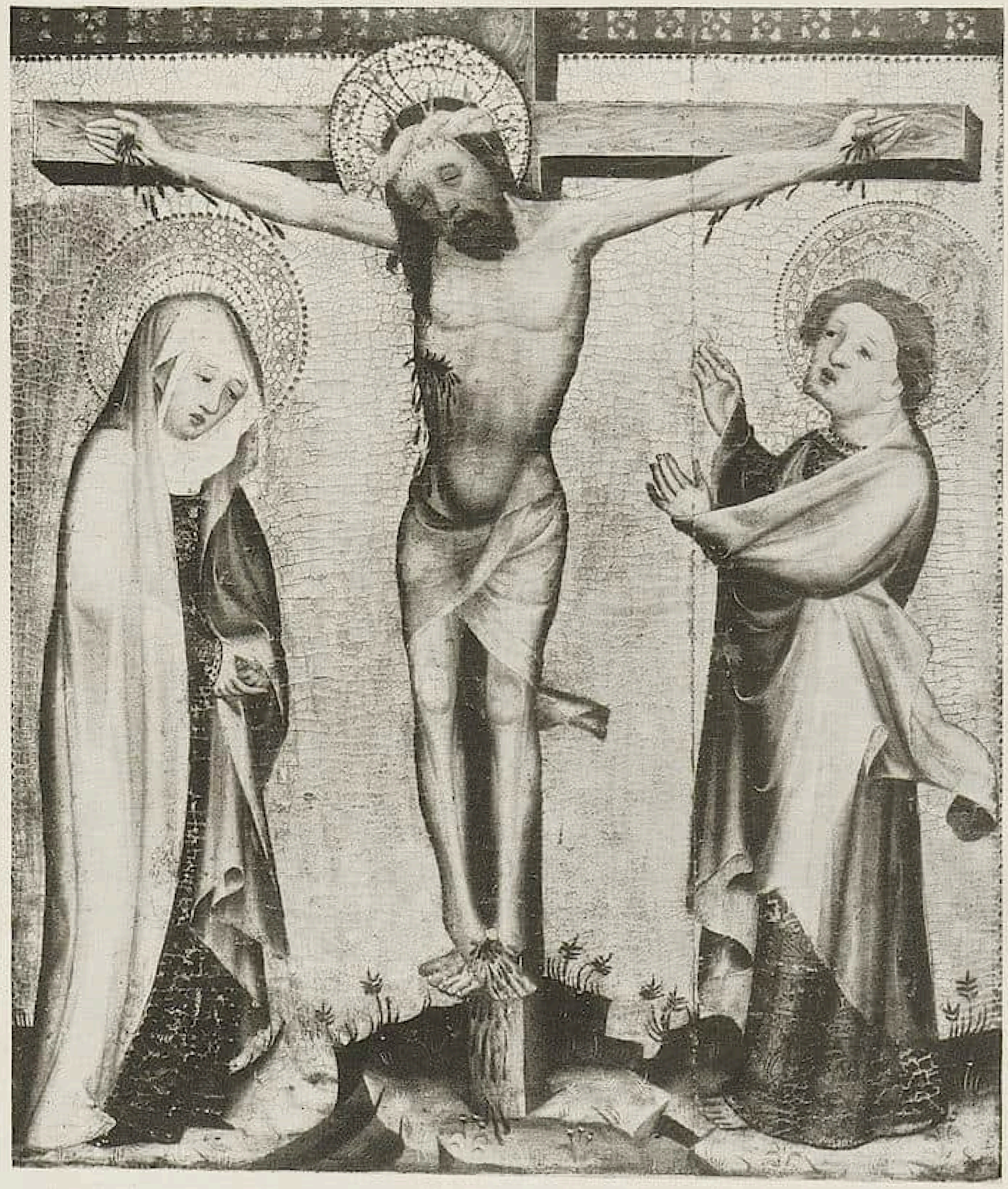
Altar des Meisters Bertram   Linker Außenflügel

scheinlich die letzte Gelegenheit, ein repräsentatives Tafelbild aus der Zeit um 1300 für ein Museum zu erwerben — wie es für die Zeit vom Ende des 14. Jahrhunderts der Bertram-Altar ist, den Dorner jetzt seiner Sammlung einverleibt hat. Stellt man sich in Gedanken die beiden schönen Säle vor, in denen den Besucher sogleich beim Betreten des Museums die niederdeutsche Kunst mit einer imponierenden Fülle von Werken der Malerei, Plastik, Weberei und Kleinkunst empfängt, so begreift man den Ehrgeiz des Direktors, den Bertram-Altar seiner Sammlung einzufügen. So sehr man den Verlust für das Berliner Deutsche Museum bedauern muß, in diese hannoversche Sammlung paßt er wie nirgendwo anders hin, keine bereichert er so unmittelbar wie den Saal mit der Goldenen Tafel. Als Bindeglied zwischen der Tafel aus Wennigsen und der Goldenen Tafel, als ältestes und zugleich einziges, vollständig und in allen Teilen erhaltenes Altarwerk der einzigartigen hier vereinigten Reihe, die von dem Riesenaltar aus Hannöversch-Münden über die Goldene Tafel und den nicht minder riesenhaften Altar von 1424 aus Göttingen zum Marktkirchen-Altar und zu Hans Raphon reicht, wird er von niederdeutschem Kunstsinn lauter zeugen als die meisten anderen. Und er wird mehr als sie dazu beitragen, die beklagenswerte und durch nichts gerechtfertigte Geringschätzung niederdeutscher Kunst, die bis in respektable gelehrte Kreise hinein zu verfolgen ist, endlich zunichte zu machen. Inmitten der Verschleude-

Altar des Meisters Bertram — Rechter Außenflügel

rung deutschen Kunstbesitzes ist dieser Ankauf ein Lichtblick, und er erscheint uns um so freundlicher, als, nach Bodes Lebenserinnerungen zu schließen, ein Unstern über den hannoverschen Sammlungen gestanden hat.

Nicht nur innerhalb der Altarwerke im Provinzialmuseum, auch im Werke Meister Bertrams gebührt dem Triptychon infolge seiner einzigartigen Erhaltung ein hervorragender Rang. Meister Bertrams beglaubigtes Hauptwerk, der Petrikirchenaltar in Hamburg, wird durch die Veränderungen, die an ihm im Laufe der Zeit vorgenommen worden sind, beeinträchtigt. Die Außenseiten wurden bekanntlich ganz von Coignet, die Bildwerke von Hauser 1904 übermalt, offenbar weil bei letzteren nicht viel mehr von der Bemalung erhalten war. Coignets Missetat ist seitdem gutgemacht worden, aber der Verlust des Goldgrundes, der wohl überall erneuert ist und der bei den alten Bildern eminent wichtig ist, läßt von dem farbigen Zusammenklang keine rechte Vorstellung aufkommen. Erst der neue Altar läßt erkennen, welche dekorative Kraft und Pracht Bertrams Schöpfungen innewohnte. Wie er die hellen Grün und Rot, die er besonders liebte, mit dem strahlenden Golde zu dem Eindruck einer höchst schmuckreichen Kostbarkeit zusammenstimmt, wie er mit den damals neuartigen Mitteln eine riesenhafte Bilderhandschrift in zarten Farben vor den Gläubigen aufbaut, das läßt sich nur hier erkennen, ebenso das, daß er die fröhliche Musik der Farben durch



Meister Bertram-Altar (Detail) Christus am Kreuz

den klotzig schlichten, durch Kerbungen und Einbuchtungen persönlich-wuchtig geformten Rahmen straff zusammenzuhalten wußte. Die anderen Arbeiten Bertrams in Paris, London und Hamburg sind mehr oder weniger gute Fragmente, teils weniger gut erhalten, teils ohne rechte Wirkung, weil sie der Mitwirkung durch die Schnitzereien heute entbehren, mit denen zusammen sie gedacht waren. Daß der neue Altar ohne Skulpturen war, ist ein großes Glück und zugleich auch insofern von hoher Bedeutung, als er wie kaum noch andere in den Museen die Wirkungen des gemalten Altars in den Anfängen der Tafelmalerei unverfälscht ausstrahlt. Auch das drastische Element, das in den Bildern des Petrikirchenaltars eine so große Rolle spielt, kommt in Bertrams neuem Werke zu seinem Recht.

ZUR ERÖFFNUNG DES DEUTSCHEN MUSEUMS

Über die am 2. Oktober feierlich eröffneten Neubauten auf der Berliner Museumsinsel, ihre monumentale Form, ihren reichen Inhalt wird noch oft debattiert werden müssen. Dem soll hier ebenso wenig vorgegriffen werden wie dem fachlichen Urteil der Archäologen über das Pergamon-Museum, das Vorderasiatische Museum. Die folgenden Seiten können nur von dem ersten Eindruck berichten, den das Deutsche Museum macht.

Habemus domum — rief Adolf Harnack im März 1914 aus, als er den Neubau der Bibliothek Unter den Linden einweihte: »in Wahrheit einen Dom der Wissenschaft, nicht nur ein Haus«. Mit noch besserem Rechte dürfen nun diejenigen, die alte deutsche Kunst sehen wollen, in Berlin sagen, daß sie ein Haus dafür haben. Es ist stolz, dieses Haus, und wo berechtigter, wo besinnlicher könnte heute das geistige Deutschland seinen Stolz zeigen als in dem bewahrenden Dienste an demjenigen, was durch tausend Jahre deutscher Geschichte die Form deutscher Phantasie, die Gestalt deutscher Arbeit in einem hohen und reinen Sinne gewesen ist? Daraus hat dieses Haus seine Würde. Aber wenn Harnacks Rede damals mit einem lächelnden Hinüberblick zum Dom im Lustgarten nicht verschwiegen hat, daß seine Bibliothek doch auch solche Art Dom geworden sei, und wenn er inzwischen recht behalten hat mit der Klage, sein Haus sei am falschen Orte repräsentativ, zu unpraktisch, zu eng — so dürfen wir uns freuen, daß das Deutsche Museum, eine Schöpfung derselben Generation und ähnlicher Intention, keineswegs ein Dom der Kunst ist. Zeigt es nach außen sein Gesicht mit der rückblickenden Haltung etwas unpassend zu denen, die heute jung sind und vorwärts wollen, so ist es innen nichts als ein vielgliedriges Haus, ein eigentümliches Gehäuse mit den Zügen deutschen Schicksals, mit allen guten und auch mit einigen Zügen, unter denen wir leiden.

Es ist nachgerade ein Glück zu nennen, daß dies Haus überhaupt steht. Der Dank dafür gebührt vor allem den beiden Toten: Bode, der es gewollt, dessen genialer Elan dafür so erbittert und manchmal erfolglos gekämpft hat, und Messel, der es geplant hat und dessen im Grunde zarter, ja zärtlicher Geschmack, wenn er sich schon verstiegen hatte, auf pfleglichen Ausgleich rechnen durfte. Was Max J. Friedländer und Theodor Demmler, bei dem schließlich die Hauptarbeit lag und der sie, besonders von E. F. Bange unterstützt, zu gutem Ende gebracht hat, als Sammler und Kenner hier geleistet haben, weiß und schätzt jeder, der in dies Gebiet auch nur hineingesehen hat. Ihrer aller Arbeit aber, so mußte man oft fürchten, wäre vielleicht noch auf der Strecke geblieben, wenn nicht ein Mann der klugen und geschickten Beharrlichkeit dies Stück »Museumskrieg« liquidierte. Daß das Wilhelm Waetzoldt gelungen ist, daß in einer schönen gemeinsamen Anstrengung die deutsche Kunst endlich unter eigenes Dach gebracht worden ist, dafür ist Dankbarkeit und Freude ein karger Lohn. Uns, die wir 25 Jahre dieses Museumsplanes miterlebt haben, steht voran das beglückende Bewußtsein: nun ist es geschafft, in leidenschaftlicher, selbstloser Hingabe an ein Werk, das gewiß Stückwerk ist, weil es anders überhaupt nicht sein konnte. Wir haben ein würdiges Haus deutscher Kunstwissenschaft, einer heute unvergleichlichen Kennerschaft, das seine Meister noch loben wird, wenn in glücklicheren Zeiten die Erben es als Heimat bester deutscher Kunst genießen können.

Das Programm, Bodes erste Konzeption, ist jetzt in seinen Erinnerungen als Denkschrift von 1907 zu lesen: das Deutsche Museum solle durch Inhalt und Aufstellung den Grundcharakter der deutschen Kunst und den Zusammenhang ihrer verschiedenen Entwicklungsstadien klarlegen, durch die Erkenntnis der deutschen Eigenart zur Läuterung und Förderung unserer modernen Kunst beitragen. Gesammelt hatte er, seit er

1870 nur einen Holbein, keinen Dürer, nur Vereinzeltes aus dem hohen Mittelalter vorfand, schon vieles. Aber das nannte er 1907 ausdrücklich nur den Anfang dieses Deutschen Museums, denn er wollte, daß das Wichtigste noch komme, und glaubte gerade für diese Aufgabe an das weiteste Ziel, die reichsten Mittel und die besten Kräfte. Jenes ideale Ziel ist nicht erreicht. Soll es deswegen etwa als tragischer Irrtum Bodes gelten? Der Grund für dieses noch so rühmliche Versagen sind und bleiben die schicksalshaften Mächte, die sich auch gegen jenen Plan verschworen zu haben schienen: der Tod Messels, die Tücken des Baugrundes, in dem die für den Ausbau erforderlichen Millionen versanken, der Krieg, die Finanzkatastrophe, aus deren Hinschleppen der Vater Staat die Gelder für dies allzu spätgeborene Kind nicht mehr retten konnte.

Wer daraufhin heute den Anspruch des »Deutschen Museums« bestreitet, weil ihm viele große und entscheidend wichtige Stücke fehlen, weil nicht wie im Kaiser-Friedrich-Museum die Epochen sich so überragend herausstellen, wie dort Altarkunst und Bildnis des Quattrocento, Raffaels Teppiche, Rembrandt-Zeit und die großen Vlamen — der sollte doch wissen, daß auch für das Deutsche Museum zwischen 1907 und 1930 Werke von ähnlichem Range erreichbar waren und nicht gekauft werden konnten, als das Geld nicht da war, als der Wille der Regierenden nicht immer mehr das Streben der Sammler stützte und weiter trieb. Was trotzdem Bode und seine Mitarbeiter als Sammler geleistet haben, besteht hier vor jedem gerechten Urteil. Kein Museum der Gegenwart kann jetzt das älteste Kronjuwel der cisalpinen Tafelmalerei in gleich vollem und vielfältigem Glanze vorführen wie die Räume der Altniederländer in Berlin, in denen der Gewinn für Goes, die vielen unvergleichlichen Erwerbungen an den Eycks, Roger, Geertgen, Bosch, Brueghel so schwer wiegen, daß der Verlust des Genter Altares für diese Abteilung keine Katastrophe wurde. Die deutsche Malerei dieser Zeit in gleicher voller Bedeutsamkeit zu zeigen, ist wohl noch nicht gelungen. Dürers Kirchenbilder waren längst in München und Wien gewesen, ehe Bode den Holzschuher, Muffel, Friedrich den Weisen, Dürers venezianische Bilder bekam; und daß kein Grünewald-Bild da ist, daran trägt das Berliner Museum keine Schuld: seine elf Zeichnungen neben elf Dürer- und den Holbein-Blättern aus dem Kupferstich-Kabinett, nun im Übergang zum Kaiser-Friedrich-Museum, reden da deutlich genug. Die Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts in Großplastik oder Glasgemälden mit der wünschenswerten Kraft in demjenigen Gewicht zu zeigen, das sie nördlich der Alpen hat, das wird nach menschlichem Ermessen in Berlin nie erreichbar sein. Denn im deutschen Koloniallande ist der Rückgriff auf ein mittelalterliches Denkmal vom Range der rheinischen, fränkischen oder sächsischen Dome nicht möglich. Der kleindeutsche Partikularismus (um keine anderen Untugenden zu nennen) und die »Denkmalpflege« haben es ja immer wieder vereiteln dürfen, daß auch nur Proben jener großen deutschen Kunst im »Wasserkopf Berlin«, das heißt im Mittelpunkt von Reich und Land die innere Größe des alten Reiches würdig repräsentieren. In dem romanischen und gotischen Saal stehen heute zwar, gegen jenen Anspruch erstritten und behauptet, das Marienbild aus Glatz und der Patroklusschrein aus Soest. Aber aus der Reihe der Figuren von der Trierer Liebfrauenkirche ist nur die Hälfte hier geblieben, und für den (Bayern geopferten) Würzburger Kreuzgang ist derjenige der Huyseburg-Kirche aus der Harzgegend, so förderlich diese Stiftung war, doch kein voller Ersatz. Essenwein in Nürnberg hat, statt zwischen 1866 und 1890 das Germanische Museum zum zentralen Deutschen Museum zu machen, die Millionen, mit denen er damals alles Gute dafür hätte haben können, auf den Bau festgelegt. Und unser Unglück hat es gewollt, daß der dort kaum wieder gutzumachende Fehler für Berlin nicht ausgeglichen werden konnte.

Meister Bertram-Altar (Detail) Abendmahl

Zu dem Beitrag: »Der neue Bertram-Altar in Hannover«

Der Bau, der einer groß gedachten, in vollem Leben stehenden Sammlung das passende Kleid geben sollte, hat das nicht zu werden vermocht. Ob selbst Messel das gekonnt hätte, muß zweifelhaft bleiben. Wo sein Anteil aufhört, wo derjenige seines Fortsetzers Ludwig Hoffmann anfängt, was dem Baubüro »zuzuschreiben« ist, das zu prüfen wird schwerlich jemanden interessieren, der sich etwa mit der Stilkritik des Jahres 2000 auf die deutsche Baukunst nach 1900 verlegt: denn für diese gibt es bessere Zeugen. Hier stößt man an den Unvollkommenheiten der Durchführung, den Inkongruenzen von Form und Inhalt sich dermaßen, daß die eindrucksvolle Konzeption der Planung (wie sie in Messels 1907 von Bode im Museums-Jahrbuch veröffentlichten Plänen sichtbar geblieben ist) nicht so hervortreten kann wie sie wohl verdiente. Das liegt nicht vorwiegend an dem Kampf zwischen Bauherrn und Baukünstler, vielmehr an der Zwie-, ja Vielspältigkeit, die in der Aufgabe begründet ist und die in den vielen Umarbeiten sich niederschlug, doch am Ende leider so, daß die Sammlung, statt mit schöner Leichtigkeit dies Kleid zu tragen, darin geschnürt, statt gehoben erscheint.
Alle schuldige Rücksicht auf die Mißlichkeiten der heutigen Situation, bei der man nur an den antiken Heerscharen oder an den verführerischen Göttern von Renaissance und Barock vorbei zur deutschen Kunst überhaupt nur vordringen kann! Man muß das neue Museum so zu betrachten versuchen, wie man es hoffentlich bald beim Eintritt

vom »Forum« her sehen soll. Aber auch dann empfindet man Sinn und Notwendigkeit der Raumfolge ebenso wie des Zusammenpassens von Bau und Inhalt nicht als eine gesehene Leistung, sondern als eine erdachte. Der große Südsaal hinter dem endgültigen Eingang, der als Stimmgabel dienen könnte, wenn man aus der Umwelt Schlüters und Schinkels von Messel ins Herz der deutschen Kunstsammlung geführt wird, ist mindestens in seiner jetzigen Form hier eine Verlegenheit. Er verschwendet den andernorts fehlenden Raum für ein paar anderwärts besser verwertbare Plastiken des Barock und Rokoko, nachdem man auf das Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten und das (nun in der Nachbarschaft aufzustellende) »Magdeburger Tor« mit Recht hier verzichtet hat. Und er erfüllt, wenn er nur als Raum sprechen soll, in seiner Durchbildung nicht den hohen Anspruch, dem nur beste deutsche Kunst hier genügen kann. Dann nach einem neutralen Raum für Einiges aus dem ersten Jahrtausend die Stufen hinauf zu den beiden langen Sälen der romanischen und der gotischen Kunst: die große dunkle Holzdecke belastet von vornherein den Blick, anstatt als Lichtfänger ihn auf das Kunstwerk zu konzentrieren. Das Treppenhaus, das dem ursprünglich geplanten anschließenden Renaissancesaal den Platz entzog, ist so ohne innere Größe geraten und entwürdigt obendrein Baldungs fünf Glasfenster derart zum Dekorationsobjekt, daß es an solchem Orte einigermaßen wehtut. Diese Zäsur zwischen den beiden Stockwerken ist um 1430 angesetzt, nicht eben zum Vorteil für die schon kleinbürgerliche Kunst um 1400, deren inneres und äußeres Format die großen Räume unten nicht richtig ausfüllt. Ob Hoffmann obendrein ungewöhnlich teuer gebaut hat, kann ich nicht beurteilen; aber was nicht notwendig ist, muß ja allemal zu teuer sein. Und so geht es bis ins Kleine und Kleinste: die kostbaren Elfenbeine, zum ersten Male richtig zu sehen, liegen in Kastenschränken von verletzender Plumpheit; und was sich als Türfüllungen, an Leistenprofilen neben Dürer und Eyck sehen lassen darf, ist — kein Exempel deutscher Werkkunst.

Daß trotzdem das Museum als solches seine unbezweifelbare Schönheit hat, das beleuchtet lehrreich die Möglichkeiten und die Grenzen der vielbeschrieenen Museumskunde und Museumstechnik. Drei Sammler haben an diesem Museum nun gearbeitet, als solche wie als Persönlichkeiten gewiß verschieden, verbunden aber in dem hier Wesentlichen, der starken und andächtigen Liebe zu dem einzelnen Kunstwerk, es zu erringen, zu erforschen, es darzustellen. Was in diesem Sinne hier geleistet worden ist, das stellt den Betrachter manchmal nur noch vor die erfreuliche Frage: ja sieht man die altbekannten Dinge denn hier zum ersten Male? So muß es sein. Die Tafeln und Bildwerke des frühen 15. Jahrhunderts, mit denen das obere Stockwerk die Multscher-Witz-Generation einsetzen läßt, die Riemenschneider und Daucher, die Kleinplastik der Frührenaissance, die Plaketten Flötners, die Altäre von Roger und Goes, der Mannheimer Altar von Egell — um nur einige besonders gelungene Beispiele zu rühmen — sie erscheinen vollkommen in der Art ihrer Aufstellung. Das Licht dafür auszubreiten, abzustufen, zu konzentrieren, zu kanalisieren ist fast überall nach Absicht erreicht, und an hellen Tagen ist das Licht manchmal sogar grausam in seiner Güte. Aus breiter Darbietung treten die Wertbetonungen so klar heraus, daß der flüchtige Besucher sich wohltätig geführt fühlen kann. Die dankenswerten Stiftungen des Staates (das Porzellan-Kabinett aus dem Schloß in Merseburg) und Dr. James Simons »Zweite Sammlung« in drei Räumen sind gehörig zur Geltung gebracht. Die Teile des Museums, die seine größte Stärke sind, entfalten sich mit beredter Einprägsamkeit, wie sie der wissenschaftlichen Arbeitsweise von Friedländer und Demmler entspricht.

Die Gefahr bestand, daß die Wirkung zerflatterte. Und das zutiefst schon deswegen, weil ja die Fülle der Gesichte des deutschen Individualismus so schwer eine Linie lange

Meister Bertram-Altar (Detail) Himmelfahrt Christi

Zu dem Beitrag: »Der neue Bertram-Altar in Hannover«

hält und hier obendrein die Zeit ihrer weitesten Zerspaltung, das 15. und 16. Jahrhundert, besonders darzustellen war. Dieser Gefahr arbeitet der von Bode im Kaiser-Friedrich-Museum vertretene Grundsatz entgegen, die »Mischung« der Bildkünste, der Versuch, das zertrennte Gesamtkunstwerk der deutschen Spätgotik und Renaissance in der Zusammenordnung der Maler und Schnitzer wiederherzustellen, eine eigene dekorative Gliederung der Wände und Räume zu großen Zusammenhängen zu schaffen. Auch wer gegen diesen Grundsatz eigene Steckenpferde mit deutscher Prinzipienstarrheit ins Feld führen will, wird anerkennen, daß das hier gewählte Programm in vorsichtiger Handhabung seinen Wert erweist. Das geschieht überall dort, wo Dekorateure von Geblüt sich zusammenfanden, etwa in dem niederdeutschen Oberlichtsaal, bei den Augsburgern, beim Barock und Rokoko.

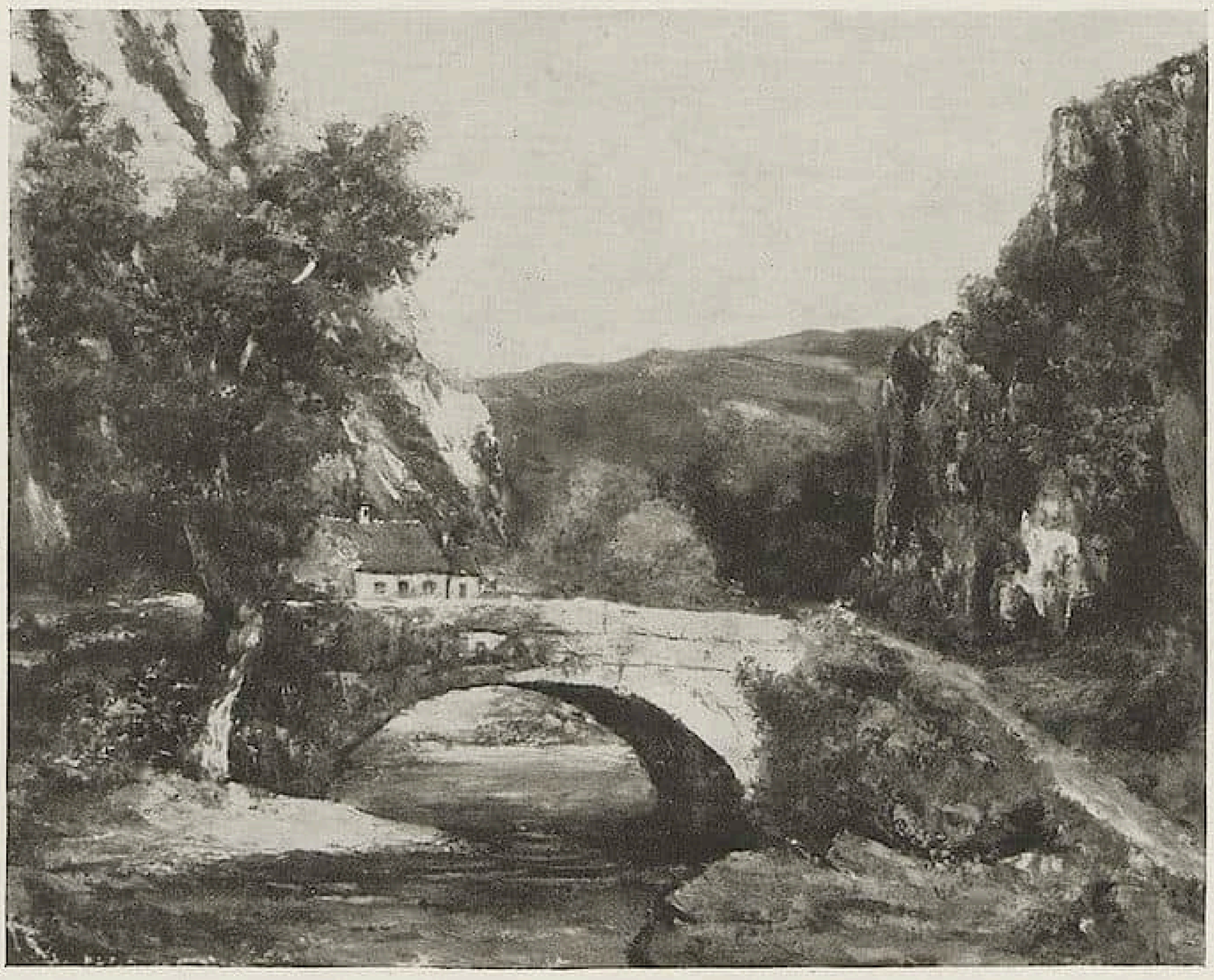
Drei Schwierigkeiten sind zu überwinden. Einmal dann, wenn das Schnitzwerk seine alte Malerhaut verloren hat und nun in nackter, praller Körperlichkeit allzu derb aussieht dicht neben der Oberflächen-Subtilität oder Flächen-Gebundenheit gemalter Tafeln. Dann dort, wo die Nichts-Als-Maler oder Nichts-Als-Plastiker keine andersartigen Götter neben sich zu dulden scheinen — und so sind mit erfreulicher Inkonsequenz einige Räume nur mit Bildwerken und nur mit Malerei zusammengefaßt (alle Altniederländer; nebenan Dürer, Altdorfer, Holbein; auf der anderen Seite Cranach; Riemenschneider u. a.).

Schließlich auch dort, wo eine Zusammenschau von großer Kirchenkunst und der kleinen, ja kleinsten Tafel für die Hausandacht oder für das Bildnis kein reines Ergebnis hat. Ist doch zwischen diesen beiden Zweckbestimmungen bei den feinstgewichtigen Meistern eine so deutliche Trennung üblich gewesen, daß Karl Voll in seiner eigenen Pinakothek nie zu der offensichtlichen Tatsache zu bekehren war: derselbe Dirk Bouts hat die stark sprechenden Passionsbilder und doch auch die dem delikateren Privatgeschmack zugedachte, schon im Räumlichen reichere kleine »Perle von Brabant« gemalt.

Daß alle solche Bedenklichkeiten und Überbedenklichkeiten in der wirksamsten Vereinigung des Disparaten auf den ersten Anhieb zu überwinden sind, darf niemand erwarten. Auch das Deutsche Museum ist ein werdendes. Es wird manches ausscheiden müssen, was anderwärts organischer und passender wirkt, und seiner wesentlichen Aufgabe damit nur dienen. Mit der Umgruppierung im Kaiser-Friedrich-Museum, dessen Niederländer-Säle jetzt in Friedländers neuer Anordnung mustergültig sich entwickeln, wird sich vielleicht einmal auch eine Heimkehr der Eycks und Roger und Brueghel zu Rubens und Rembrandt ermöglichen lassen. Ein Allzuviel müßte auf die Dauer im Deutschen Museum Lebensluft und Wachstumsmöglichkeit trüben. Im Untergeschoß, wohin Bode zuerst die »Kunst der Germanen von der Steinzeit bis auf die Völkerwanderungszeit« bringen wollte, stehen Depoträume für die Plastik, an der Forum-Front im obersten Geschoß solche für die Malerei in naher Verfügung. Und ein freizügigerer Austausch zwischen den verschiedenen Berliner Häusern des Staatsbesitzes wird hoffentlich bald, auch etwa durch Herbeiziehung von Stücken des jetzigen Schloßmuseums, dazu helfen, daß die aufschlußreiche Kleinkunst des Mittelalters noch vielseitiger und wesentlicher sich darbietet als es schon geschieht. Denn noch haben im Deutschen Museum das 12. und 13. Jahrhundert nicht die Stellung, die sie zur Repräsentation des Gesamtbildes deutscher Kunst haben müssen.

Ein Museum kann nicht alles zugleich noch alles gleich gut sein, was heute der Chor von ihm verlangt. Und ein Museum für deutsche Kunst, diese schwer zugängliche, noch schwerer eingängliche Kunst kann das wohl am allerwenigsten. Ein Forschungsinstitut darf es doch höchstens erst in zweiter Linie sein. Wer deutsche Plastik studieren will, wird sich freuen, daß die Abgüsse ihrer besten Werke hier in bestem Lichte stehen, daß nicht alle Minute ein Eisenbahnzug ihm dazwischenrattert, wie drüben bei den Originalen des Mittelalters in ihren doch zu beschaulicher Vertiefung bestimmten Fensterkojen der großen Säle. Jemand hat gesagt, es spräche nicht für Echtheit und Stärke eines religiösen Gefühles, wenn es sich so leicht verletzt empfinde wie mancherorts in unserer Zeit; was alles haben gläubigere Epochen in ihrem Heiligtum ertragen! Das schnell irritierte ästhetische Gefühl eines Augenmenschen von heute, das über das Grün einer Wandbespannung hadert, weil es (mit Strindbergs »Traumspiel« zu reden) nicht das Grün ist, wird in dem schönsten Museum von heute nie sein ganzes Ideal genießen. Ebensowenig kann wissenschaftliche Forschung einen Bau erstellt denken, der alle Bildkünste in ihrer deutschen Geschichte auch nur auszugsweise zu studieren und zu genießen gibt. Das Mittelalter muß da immer auf die Handschriften in den Bibliotheken, die noch stehenden Gesamtkunstwerke der Kirchen verweisen; Spätgotik und Renaissance bedürfen ebenso des Bilddrucks in den graphischen Sammlungen. Ein Mittelpunkt nur kann das Deutsche Museum sein, und das ist es geworden. Seine gelehrten Werkleute sind auch deswegen Meister, weil sie hier Beschränkung gezeigt haben, weil sie grundsätzlich nicht mehr gewollt haben als ihr Museum leisten kann. Im Zwange der Zeit, mit den sichtbaren Zeichen ihrer Not, konnten sie den Beginn meistern, der das Schwerste und das Lebenschaffende ist.

E. Roemer



Courbet — Museum in Algier — Landschaft

RUNDSCHAU

DAS NEUE MUSEUM IN ALGIER

Gelegentlich der Jahrhundertfeier der Eroberung Algiers hat man ein ganz neues Museum eingeweiht. Das Gebäude, das eine der denkbar schönsten Aussichten besitzt, ist der Hauptstadt eines Landes würdig, das fast so groß wie Frankreich ist. Bisher hat das Interesse der Einwohner mehr dem Geschäft als der Kunst gegolten. Übrigens war auch vor der Eroberung Algier in dieser Hinsicht eine der ärmsten islamischen Gegenden. Die Seeräuber, die dort hausten, kannten nichts von der großen Überlieferung, der man in Marokko begegnet. Algier blickt nicht nach der Vergangenheit zurück. Es ist das Verdienst des Herrn Alazard, der als Historiker der alten florentinischen Malerei sich einen guten Ruf erworben hat, hier das einzige französische Museum geschaffen zu haben, in dem die Moderne zur Geltung kommt. In der Plastikgalerie sind seine Absichten besonders rein betont: Es ist genau die Galerie, die im Luxembourg bestehen müßte und die leider nie existieren wird. Bronzen von Bourdelle, Despiau und Maillol bilden den Kern, und diese fast schon als Klassiker anzusehenden Künstler werden von der Schar derer umgeben, die jetzt in Frankreich eine starke und gesunde, nicht wie in der Malerei problematische Schule bilden: Joseph Bernard, Niclausse, Dejean, Gimond, Wlérick, Poisson, Pommier, Contesse, Drivier, Halou, Arnold.

Die Malerei wirkt unausgeglichener, denn es galt, die etwas bedenkliche Erbschaft eines früheren kleinen Museums zu übernehmen. Es sind einige gute Werke des 19. Jahrhunderts vorhanden: eine kräftige und pastose Landschaft von Courbet, ein entzückender Boudin, Bilder von Chintreuil, Marilhat, Fantin-Latour und ein reizendes Studienblatt von Renoir. Das übrige gehört dem 20. Jahrhundert: Bonnard, Matisse, Marquet, Suzanne Valadon sind vertreten, und unter den Jüngeren: Derain, Dufresne, Céria, Corneau, Gernez, Waroquier, Vlaminck, Mainssieux.

Der noch nicht verwirklichte Traum des Direktors geht dahin, eine Abteilung des Museums den französischen Malern des Orients zu widmen. Bekanntlich ist eine Neigung zum Orientalismus in unserer Malerei seit der Romantik nie ganz verschwunden. Vorläufig ließ sich diese Absicht dadurch verwirklichen, daß der Bestand des Museums durch Leihgaben von Sammlern und anderen Museen bereichert wurde. So ist es gelungen, bedeutende Bilder von Delacroix, Chassériau, Fromentin wenigstens zeitweise zu vereinigen. Das Museum in Reims hat ein sehr bedeutendes Stück von Dehodencq geschickt, in dem dieser sehr ungleiche

und oft emphatische Maler sich als großer Künstler entpuppt. Herr Pierre Renoir konnte ein Bild seines Vaters leihen, das dieser in Algier gemalt hat.
Es war bedauerlich, daß zur gleichen Zeit in Paris, im Petit Palais, ebenfalls eine Gedächtnisausstellung zur Eroberung Algiers stattfand, die auch — da die Materie künstlerisch unbedeutend ist, zur Ausstellung der Maler des Orients geworden ist. So sind z. B. Chassériaus und Fromentins Bilder zwischen den beiden Ausstellungen verteilt. Beiden Museen haben der Louvre wie auch der Baron Chassériau (ein Nachkomme des Malers) Leihgaben gesandt. Es ist die falsche französische Gewohnheit, alles nur in Paris und für Paris zu behalten: in Algier wäre eine großartige Ausstellung des Orientalismus viel besser am Platze gewesen.
Wenig bekannt ist es, daß Algier für die Fortsetzung der Überlieferung sorgt. In Algiers Nähe erhält die Villa Abd-El-Tif, wie die Villa Medici in Rom, Persionäre, die aber ganz frei von dem akademischen Drill bleiben. Namhafte Künstler blieben da einige Jahre: der Maler Dufresne — der jedoch diese Zeit vollkommen verleugnet — die Bildhauer Poisson und Pommier. P. C.

DIE BILDERGALERIE VON SANSSOUCI

Eine der wenigen Galerien des 18. Jahrhunderts, deren Bau nahezu unverändert auf unsere Tage gekommen ist, die von Johann Gottfried Büring in den Jahren 1755—1764 beim Schloß Sanssouci erbaute Galerie, ist nach durchgreifender Neuordnung der Sammlung wieder zugänglich gemacht worden. Der wohlproportionierte, eingeschossige Bau, dessen Schönheit sich vollends im Innern enthüllt, ist von Friedrich II. zur Aufnahme seiner neuen Erwerbungen bestimmt worden. Die Wandlung seines Geschmacks von der französischen Rokokokunst zur Barockmalerei italienischer und flämischer Herkunft unterstützte gewiß den Wunsch nach geeigneten Räumen. So entstand bei Sanssouci eine der typisch fürstlichen Galerien, deren Wirkung auf der Harmonie des dekorativen Rahmens mit dem heroischen Inhalt der Darstellungen beruht. In dieser Eigenart ist einzig die Galerie von Sanssouci erhalten geblieben, ein Dokument von unschätzbarem Wert.
Die Sammlung selbst hat im Laufe der Zeit große Veränderungen erfahren. Von den fünfzig Gemälden, die die Franzosen 1806 nach Paris entführten, ist der größte Teil wieder zurückgegeben worden. Lediglich drei Bilder sind verschollen, während sich zwei andere heute in der Brera in Mailand befinden. Verhängnisvoller für die Galerie war die Gründung des Alten Museums in Berlin, wohin sie ihren schönsten Besitz ausliefern mußte, ein Ereignis, das der Sammlung jeden selbständigen Wert nahm. Das Verdienst der Wiederherstellung und Neuordnung der Sammlung Friedrichs des Großen ist es, alle erreichbaren Stücke wieder vereinigt zu haben. Trotz mancher Lücken im alten Bestande macht die Sammlung einen einheitlichen Eindruck. Am geschlossensten ist die Kollektion der flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts. Rubens selbst ist noch mit fünf, van Dyck mit drei eigenhändigen Werken vertreten. Von Boeyermans, Janssens, Thulden, Cornelis de Vos besitzt die Galerie Hauptwerke. Unter den italienischen Bildern sind Werke von Giulio Romano, Domenichino, Maratti und Luca Giordano hervorzuheben. Von den holländischen Gemälden interessieren besonders die Werke von Bloemaert, Cornelisz van Haarlem, Ferdinand Bol, Lievens, Aert de Gelder, Adriaen van der Werff; von den Franzosen Vignon und Lancret.
Zur Wiedereröffnung erschien ein kurzer Führer und ein reich illustrierter Katalog der Galerie, beide von Elisabeth Henschel-Simon mit Sorgfalt bearbeitet. Der Besitz der übrigen Schlösser an Gemälden und Skulpturen soll in gleicher Weise katalogisiert werden. S.

NEUES AUS DEM MUSEUM BOYMANS

Das Museum Boymans in Rotterdam durfte sich in der letzten Zeit verschiedener wertvoller Geschenke erfreuen. An erster Stelle steht ohne Zweifel das schöne Kircheninterieur von Pieter Saenredam, von dem die Sammlung bislang nur die Außenansicht einer Kirche besaß. Es ist eine typisch kalvinistische Auffassung eines Gotteshauses; eine kühle, positive, rein verstandesmäßige Stimmung weht einem daraus entgegen. Das Gemälde befand sich früher im deutschen Privatbesitz, in der Sammlung Dr. E. Kulenkampf in Bremen; dargestellt ist das Interieur der noch heute bestehenden Sint-Jans-Kerk in Utrecht, einer Pfeilerbasilika aus der Mitte des 11. Jahrhunderts. Die 1636 datierte Zeichnung Saenredams zu diesem Bild befindet sich in der Kunsthalle zu Hamburg.
Auch die graphische Sammlung des Museums wurde durch Schenkung mit verschiedenen bemerkenswerten Zeichnungen bereichert, u. a. einer Panoramalandschaft von Joost de Momper, die der Amsterdamer Kunsthändler P. de Boer gestiftet hat, sodann einem Skizzenbuch von 40 Blättern des Rotterdamer Marinemalers A. van Beest (1820—1860) und ferner mehreren Einzelblättern einiger moderner und halbmoderner holländischer und französischer Künstler, wie H. J. Haverman (Bildnis von Dr. Joh. Dyserinck), Willem de Zwart (Interieur mit Figuren), Joh. Thorn Prikker (Heuschober), A. Decamps (Studienblatt), P. Puvis de Chavannes (Studie dreier Frauenköpfe).
Außerdem erwarb die Sammlung aus eigenen Mitteln zwei Zeichnungen von Rotterdamer Künstlern, eine Silhouette von Scheveningen von Willem Buytewech, die um 1616 entstanden sein mag, ungefähr in derselben Zeit wie die schöne Dünenlandschaft, früher in der Sammlung Becke-

rath und jetzt in Berlin, und ferner eine lustige Gesellschaft, im Freien einen Ringelreihen tanzend, von Cornelis Saftleven von 1629, also ein frühes Blatt des 1608 geborenen Künstlers; dasselbe stammt aus den Sammlungen Campe und Dr. Otto.

Zum Schluß sei noch hingewiesen auf eine Neuerwerbung der Skulpturensammlung von Boymans, ein Werk des serbischen Bildhauers Toma Rosandic, die Verlassene, eine nackte weibliche Figur aus Nußholz, von sehr feiner Modellierung und starkem Ausdruck. M. D. H.

DAS NEUE »RIJKS-MUSEUM TWENTHE« IN ENSCHEDE

In Enschede, der ganz im Osten des Landes gelegenen Hauptstadt der Landschaft Twenthe, dem Zentrum der niederländischen Textilindustrie, einem Ort, der wie der ganze an Deutschland grenzende Teil der Niederlande in der Kunstgeschichte selbst keine Rolle gespielt hat, ist kürzlich ein großes staatliches Landesmuseum (Rijks-Museum Twenthe) eröffnet worden. Die Stifter des Museums, die den Grund und Boden, das Gebäude, einen großen Teil des Inhalts und — last not least — ein Kapital von 200 000 fl. für Ankäufe zur Verfügung gestellt haben, ist die Familie van Heek, Großindustrielle in Enschede, die selbst Sammler sind und auch das Rijks-Museum in Amsterdam schon mit mancher wichtigen Schenkung bedacht haben.

Das neue Museum enthält eine Altertumssammlung, die zum Teil von einem lokalhistorischen Verein Oud-Twenthe zusammengebracht ist und eine Übersicht über die künstlerische Entwicklung dieses Grenzgebietes von der prähistorischen Zeit (von den Funden des Gräberfeldes bei Ryssen) bis auf den heutigen Tag geben soll; Baufragmente und kunstgewerbliche Gegenstände, die aus Twenthe stammen, haben in diesem Teil des Museums ihre Aufstellung gefunden, u. a. gothische Taufbecken aus Daarle und Hengelo, ein Kronleuchter aus dem XV. Jahrhundert aus der Kirche zu Borne, ein Renaissancekamin aus dem Stift Weerselo, einer alten Twenthschen Kirche, sowie eine Münzen- und Medaillensammlung, eine historische Porträtgalerie von Personen, die in der Geschichte der Landschaft eine Rolle gespielt haben, auch eine Porzellansammlung und eine Sammlung von Webinstrumenten.

Den wichtigsten Teil des Museums bildet die Gemäldegalerie, die zu zwei Dritteln von einem der Stifter des Museums, weiland J. Bernard van Heek, stammt, und die außer niederländischer Kunst von den Primitiven auch die Meister der Gegenwart enthält, ferner zwei Spezialsammlungen moderner ausländischer Meister, des schwedischen Tiermalers Bruno Liljefors und des deutschen Tiermalers Richard Friese umfaßt. M. D. H.

Niclausse Junge Bäuerin aus Brien
Museum in Algier

AUSSTELLUNG IM HAAGER GEMEINDE-MUSEUM

Im Haager Städtischen Museum ist augenblicklich der dritte Teil der Sammlung von Dr. C. Hofstede de Groot ausgestellt, und zwar eine Auswahl aus denjenigen holländischen Zeichnungen, mehr als 130 (Rembrandt ausgenommen), über die der Verstorbene keine Bestimmung hinterlassen hat und die daher von den Erben wohl versteigert werden. Außerdem umfaßt die Ausstellung, was de Groot von kunstgewerblichen Gegenständen besaß, eine kleine Gruppe polychromer Delfter Fayencen, einige holländische Silberarbeiten, einige schöne alte Stühle, und last not least, eine erlesene Sammlung italienischer Medaillen aus der zweiten Hälfte des 15. und der ersten des 16. Jahrhunderts, beinahe 50 Stück, die unter gewissen Bedingungen dem Haager Städtischen Museum zufallen sollen. — Die Medaillensammlung umfaßt die ganze Entwicklung der italienischen Medaillenkunst, von Pisanello bis Leone Leoni. Daneben findet man aber auch einige deutsche Medaillen aus dem 16. Jahrhundert und verschiedene holländische Arbeiten, u. a. von dem um 1550 tätigen Utrechter Meister Steven van Herwyck (früher

als der rätselhafte Stephanus Hollandicus angedeutet), von dem die schöne Medaille des Dompropstes Cornelis van Mierop zu sehen ist. M. D. H.

NEUERWERBUNGEN DES WIENER KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS

Die Erwerbungen der Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums im verflossenen Halbjahre beschränkten sich ganz auf die Malerei der nordischen Länder.

Das früheste der deutschen Bilder ist eine kleine, zartfarbige Darstellung des Verhöres Christi durch den Hohenpriester, ein Teilstück eines Flügelaltares, österreichisch (?) um 1400. Ein Geschenk der Nichte A. Figdors, Frau Walz. Der spätgotischen Malerei in Österreich gehören eine kleine Kreuzigung (um 1420) an und eine Tafel mit der Kreuztragung (um 1440), auf deren Rückseite Apostelfiguren dargestellt sind. Von einem oberdeutschen Meister (um 1520) rührt eine farbensatte Darstellung aus einer Heiligenlegende her. Das bedeutendste Stück unter den Erwerbungen altdeutscher Kunst ist jedoch unstreitig die Auferstehung Christi von A. Altdorfer (datiert 1518), die in der Phantastik der Szene an Grünewald erinnert.

Unter den Erwerbungen auf dem Gebiet der niederländischen Kunst findet sich eine vielfigurige Darstellung der Kreuztragung Christi vom Braunschweiger Monogrammisten. Weiter wurde das Gegenstück zu einer bereits seit längerem im Besitz des Museums befindlichen Tafel von M. van Heemskerck (der Überraschung von Mars und Venus durch Vulcan), die Überreichung des Schildes des Achill durch Vulcan an Thetis, angekauft. Aus der Bildnissammlung des Münzkabinetts wurde das Bildnis einer Habsburgerin (nach G. Glück eine Schwester Philipps III.) von Rubens in die Galerie übernommen. Von Interesse ist auch eine kleine Kopie des Sebastian-Fragments der Pala di San Cassiano des Antonello da Messina, die D. Teniers d. J. für das »Theatrum pictorium« des Erzherzogs Leopold Wilhelm anfertigte. Auch eine kleine Landschaft von Jan Glauber wäre anzuführen. — Von der kunstgewerblichen Abteilung wurde eine wertvolle spätgotische Bildwirkerei erworben, eine Schweizer Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die wilde Männer und Fabeltiere zeigt. Ferner gelangte aus der Silberkammer des Herzogs von Cumberland eine Reihe von Objekten des 15. bis 16. Jahrhunderts in den Besitz des Museums. P.-N.

NEUERWERBUNGEN DER »ALBERTINA«

Über die Tätigkeit, welche die Leitung der Albertina im verflossenen Jahre als Käuferin entfaltete, mag die nachfolgende Zusammenstellung der wichtigsten Ankäufe Aufschluß geben. Im allgemeinen handelte es sich um die Erwerbung von Arbeiten moderner Kunst. Von alten Meistern ist bloß L. Valkenborch (drei Ansichten von Salzburg und eine von Rom, Federzeichnungen) vertreten. In die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt das Miniaturenbildnis des Herzogs Albert von Sachsen-Tetschen (Maria Theresias Eidam) von Füger.

Aus der Zeit des Vormärz stammen Aquarelle und Zeichnungen von Scheffer von Leonhardshof, der Künstlerfamilie Reinhold, Führich, Ludwig Richter, Gauermann, Franz Alt, Smitson.

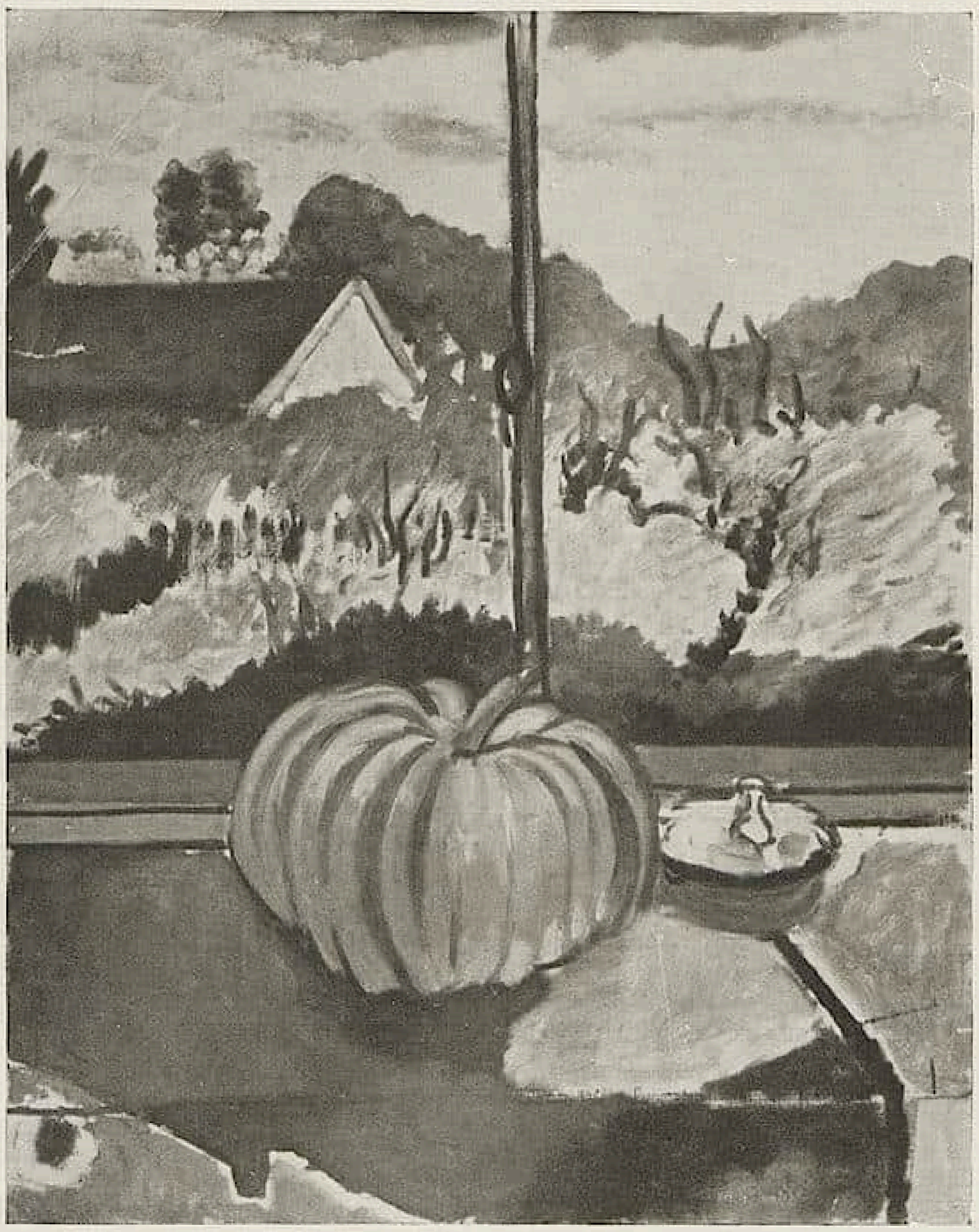
Blätter von Kubin, Schiele, Schmutzer, B. Stefferl, Wickenburg, Jungnickel, G. Ehrlich, Paris Gütersloh, Carry Hauser, O. Laske, Mayer-Márton u. a. sind zu erwähnen.

An französischen Graphiken wurden erworben: zwei lithographierte Landschaften von Isabey, die Radierung »La Ronde« von Rodin, »La femme accroupie« (Radierung) von Maillol; an Blättern deutscher Künstler: Radierungen und Lithographien von L. Corinth, O. Dix, Zille. Von Österreichern seien angeführt: O. Kokoschka (mit fünfzehn lithographierten Postkarten aus seiner Frühzeit), Kubin, Dagobert Peche, weiter Bresslern-Roth, Carry Hauser, Jungnickel, R. Sterrer, Mayer-Márton, R. Philippi, B. Stefferl, Watzik. P.-N.

ERWEITERUNG DES ERFURTER MUSEUMS

Durch Verlegen der Büroräume in ein Nachbarhaus konnte die Raumnot des Museums wesentlich behoben werden, so daß eine Neuordnung des Bestandes notwendig wurde. In fünf hinzugewonnenen Räumen fand die stark angewachsene moderne Gemäldesammlung erwünschte Ausbreitung. In chronologischer Folge gruppieren sich die modernen Bilder und Skulpturen: Die Künstler der »Brücke«, der alte Rohlfs und Emil Nolde, ferner die Meister des Bauhauses, wie Feininger und Kandinsky; endlich Crodel, Driesch und die Bildhauer Gerhard Marcks und Hans Walther sind vertreten. Der Galerie Thüringer Maler des 19. Jahrhunderts kam die Verschiebung insofern zugute, als es durch Einziehen von Zwischenwänden möglich wurde, für die Arbeiten der Brüder Reinhold, Nerlys, Prellers, Kanoldts, Brendels, Buchholz' und des frühen Rohlfs in den verkleinerten Räumen eine wirkungsvolle Anordnung zu erreichen und Ausstellungsräume für Handzeichnungen und Graphik dazu zu gewinnen.

Die kunstgewerbliche Abteilung des Museums wurde durch zwei hervorragende Leihgaben bedeutend erweitert: durch die Sammlung des verstorbenen Erfurter Kunstfreundes John Benary mit ihrem großen Reichtum an Emailgläsern und durch die mehr als 300 Thüringer Fayencen umfassende Fayence-Sammlung Dr. Paul Heilands, die nun mit dem städtischen Besitz an Fayencen vereinigt sind. Schließlich ergriff das Museum Besitz von einem Teil des zweiten Obergeschosses des Museumsgebäudes durch Einbau eines Rokoko-Stucksaales in den ehemaligen Leseraum der Stadtbücherei. Der Saal, eine Stiftung der Familie Spangenberg aus



Matisse — Das offene Fenster. 1911

Aus der Ausstellung Picasso, Braque, Matisse der Galerie Flechtheim, Berlin

Suhl, ist mit dem phantastischen Reichtum seiner Stuckaturen, deren Übertragung ausgezeichnet gelang, die beste Leistung dieser Art in Thüringen. D.

KÖLN

Vor zehn Jahren stiftete der Maler und Sammler Wilhelm Clemens in München seinen Kunstbesitz, dessen geistiger Schwerpunkt im Mittelalter liegt, dem Kölner Kunstgewerbemuseum. Im Zusammenhang mit der Neuordnung dieses Museums durch Dr. With wurde die Sammlung mit ihren geschlossenen, die Persönlichkeit des Sammlers glücklich widerspiegelnden Beständen an Plastik, Malerei, Stickereien, Waffen und anderem Kunstgewerbe neu aufgestellt, und zwar im Beisein und unter persönlicher Mitwirkung des greisen Stifters. Es sei bei dieser Gelegenheit an die aufschlußreiche Schrift von Dr. E. Moses erinnert: Der Schmuck der Sammlung Clemens. J.

MADRID

Die an sich schon schier unerschöpflichen Sammlungen des Prado-Museums sind aufs neue durch ein wertvolles Legat von 17 Gemälden aus dem Besitz des kürzlich in Madrid verstorbenen Bankiers Lafitte (französischer Nationalität) bereichert worden. Es handelt sich unter anderen um einen Ribera, drei Canaletto, einen Claudio Coello, zwei Luis de Morales (el Divino) und einen nicht über jeden Zweifel erhabenen Van Dyck. Canaletto, wie in der Regel venezianische Landschaften, war bis jetzt noch nicht im Prado vertreten. Der 1625 gezeichnete Ribera stellt ein geiziges altes Weib dar und ist das erste profane Bild von ihm im Museum. Von Coello stammt ein hervorragendes Bildnis von Carl II. aus der letzten Lebenszeit des Königs. Morales ist mit einer »Pietà« und einer als Gegenstand vielleicht noch interessanteren Verkündigung vertreten. Während das Van Dyck zugeschriebene Bild ein als Zeitdokument wertvolles Porträt der Infantin Clara Eugenia, der Tochter Philipps II., als Nonne ist. Die übrigen Gemälde sind, neben einer kleinen Kreuzigung von Alonso Cano, Arbeiten flämischer Meister des 17. Jahrhunderts. A. D.

EINE NEUE STUTTGARTER GEMÄLDEGALERIE

Der Raumnot der Stuttgarter Gemäldegalerie abzuhelfen, ist jetzt gelungen. Die Diktatur der Sparsamkeit gestattete nur eine Kompromißlösung. Das ehemalige Kronprinzenpalais am Schloßplatz wurde der Gemäldegalerie überwiesen.

Im oberen Stockwerk ließ sich durch teilweisen Einbau von Oberlicht und Aufstocken eines größeren Saales eine Folge einladender Räume von durchschnittlicher Brauchbarkeit gewinnen. Hier fanden die Werke der schwäbischen Malerei von etwa 1860 ab bis zur Gegenwart hin Aufnahme. Im mittleren Stockwerk konnte die Graphische Sammlung untergebracht werden; sie gewann dabei einen stark vergrößerten Studiensaal.

Das Erdgeschoß konnte erst zur Hälfte in Benutzung genommen werden; hier ist eingezogen, was an neuerer Plastik (19. und 20. Jahrhundert) überhaupt bislang gesammelt worden ist.

Die Einrichtung des Kronprinzenpalais findet ihre Ergänzung in der inzwischen beschlossenen und in Angriff genommenen Neueinrichtung des alten Museums in der Neckarstraße.

Ein Wort zur Abtrennung einer schwäbischen Galerie scheint geboten. Das Stichwort »Kronprinzenpalais« fordert ungewollt den Vergleich mit der in Berlin getroffenen Einteilung heraus. Dem Berliner Vorbild konnte in Stuttgart nicht einfach gefolgt werden, da zwei Fragestellungen recht verschiedener Art in jedem Fall ihre Beantwortung verlangten. Für die Nationalgalerie kam die Abtrennung einer Berlinischen, Märkischen oder etwa Preußischen Abteilung gar nicht in Frage; in Stuttgart drängte sich eine derartige Abtrennung auf, und es entsprach der Lagerung der Gegebenheiten, diese Ordnung durchzuführen und andere Wünsche und Möglichkeiten beiseite zu setzen. K. G. v. B.

WORMS

Am 1. Juli wurde das neue »Museum der Stadt Worms« eingeweiht.

In jahrelanger Arbeit sind die Sammlungen des einstigen »Paulusmuseums«, vermehrt durch viele bedeutsame Neuerwerbungen, aus dem wieder für Kultuszwecke beanspruchten Paulusstift in das inzwischen um- und ausgebaute ehemalige Andreasstift überführt worden. In dem in alter Schönheit wiedererstandenen Kirchenraum und in dem herrlichen alten Kreuzgang kommen die überaus reichen und kostbaren Bestände nun endlich gebührend zur Geltung. Nur die vorgeschichtlichen, römischen und fränkischen Altertümer nebst dem Münzkabinett sind noch nicht geordnet. Es dürfte Spätherbst werden, bis die Gruppierung dieser Zehntausende von Einzelstücken ganz vollendet sein wird.

Doch schon jetzt gibt es im neuen Museum eine Menge interessanter Dinge zu sehen, wie die Bildwerke und kirchlichen Altertümer im Langhaus der Kirche, im Chor und drei unteren Turmgeschossen, ferner die einzigartige Sammlung von 90 Grabsteinen, die, von der Römerzeit bis um 1800 reichend, im Hof und den beiden offenen Kreuzganghallen aufgereiht sind, und die Stadtgeschichtliche Abteilung im großen Saal auf der Ostseite. Fertig eingerichtet sind auch die beiden Treppenhäuser und das gesamte Dachgeschoß mit dem wieder aufgebauten »Christophelturm«. In hellen feingetönten Räumen ist hier, außer der imposanten Luther-Bibliothek, das mittelalterliche und neuere Kunstgewerbe untergebracht. Und gerade diese Keramische Abteilung enthält in den alten Wormser Bodenfliesen und den reizenden weißen Tonfigürchen aus dem 15. und 16. Jahrhundert ein Material, wie es kein Museum in ähnlicher Reichhaltigkeit aufweist. Grill

*

MEISTERWERKE AUS DEN PREUSSISCHEN SCHLÖSSERN

Die Ausstellung in der Berliner Akademie der Künste, die ihre Entstehung der klugen Initiative von Dr. Ernst Gall, dem Direktor der staatlichen Schlösser und Gärten, dankt, vermittelt einen wundervollen Gesamteindruck, der ähnlich auf Ausstellungen selten zu erleben ist. Der äußere Rahmen ist diesmal besonders glücklich und die Aufteilung des Materials innerhalb der Räume künstlerisch vollkommen gelungen. Natürlich triumphiert die Malerei und die Möbelkunst des Dixhuitième und innerhalb dieser französischen Abteilung ist Watteaus Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint (das letzte Gemälde von der Hand des 37jährig verstorbenen Malers) die größte Überraschung. Die ehemals getrennten beiden Teile des Bildes sind nun in einem Rahmen zusammengefügt und man möchte hoffen, daß sie auch in der Zukunft, wo das Bild erfreulicherweise im Berliner Schloß wieder allgemein zugänglich sein wird, sich als Ganzes präsentieren werden. Es wäre ein Verbrechen an dem Bilde, wollte man es je diesem Milieu entziehen, nachdem es eben erst von den grausamen Übermalungen der letzten Restaurierung befreit wurde und sich jetzt so frisch darstellt, wie an dem Tag, als es Watteaus Atelier verließ. Jetzt erst, trotz der wundervollen »Einschiffung nach Cythera«, die mit anderen Bildern von Chardin, Pater, Lancret, Pesne ebenfalls in dem gleichen Saale hängt und von Watteaus Meisterschaft zeugt, hat man den richtigen Maßstab für seine Größe. Welch ein Esprit der Malerei, welch ein Zauber in Komposition und Farbe. Und wie dieser Raum außerdem seine warme Note durch ein Paar prachtvoller signierter Kommoden aus der Werkstatt der besten Pariser Ebenisten empfängt, so bestimmen auch sonst die Möbel, Teppiche, Porzellane, dazwischen hin und wieder ein Paar Plastiken, ein Paar Vitrinen mit köstlichen Dosen, Miniaturen und Schmuck, das Milieu im

Georges Braque Dieppe. 1930
Bes.: Frau Otto Henckell, Wiesbaden
Aus der Ausstellung Picasso, Braque, Matisse der Galerie Flechtheim, Berlin

allgemeinen, in dem die Bilder nicht als Selbstzweck, sondern als Teil eines Ganzen erscheinen, das schlechthin das Rokoko heißt. Daß die Tischbein, Graff, Demarées, Pesne u. a. nicht gegen diesen Watteau aufkommen, sagt nichts gegen ihre Vollwertigkeit, im Gegenteil, man erlebt in dieser Ausstellung wieder einmal den tieferen Sinn einer letzten großen künstlerischen Gemeinsamkeit des alten Europa, und es ist trotz der Prävalenz Frankreichs auf vielen Gebieten festzustellen, daß auch Deutschland auf allen Feldern der freien und der angewandten Kunst mit Leistungen aufzuwarten hat, die den Rang behaupten. Darüber wird im nächsten Heft in einem größeren illustrierten Aufsatz noch zu sprechen sein. Biermann

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Courbet / Zügel / Picasso, Braque, Matisse / »Vision und Formgesetz« / Moderne ostasiatische Malerei

Bei A. Wertheim in der Bellevuestraße, in den Räumen, die vor einigen Jahren die schöne Barockausstellung umfaßte, sieht man nun in breiter Fülle das Werk G. Courbets. Damit ist die uns oft versprochene deutsche Courbet-Ausstellung Tatsache geworden und der allgemeine Eindruck bestätigt auch hier jene Beobachtung, die man im vergangenen Jahre in Paris machen konnte, die damals P. du Colombier in seinem Aufsatz an dieser Stelle (Cicerone 1929, Heft 19) klug zusammenfaßte, als er wörtlich schrieb: »Diese Kunst steht da wie ein Felsen, gerundet und fest, ohne Problematik und ohne Entwicklung. ... Daher ist Courbet ein Maler für Maler, aber kein Maler für Schriftsteller.« Der Aufbau der Ausstellung verdient jede Anerkennung. Stilleben, Figurenbilder und Landschaften aus allen Epochen und darunter viele Bilder aus Privatbesitz, die öffentlich noch nie gezeigt wurden. B.

*

Den bevorstehenden achtzigsten Geburtstag Heinrich von Zügels feiert der Verein Berliner Künstler mit einem ansehnlichen Aufgebot seiner Werke. Sie mögen uns in ihrer auf Schafherden und Rinder spezialisierten Thematik und vielfach gerade durch ihr Riesenformat nicht immer nahekommen. Aber auch eine jüngere und sehr veränderte Zeit darf diesem durchaus temperamentvollen und an visuellen Gehalten schweren Schaffen ihre Wertschätzung nicht versagen. Es liegt keinerlei Altersstaub über diesen Bildern, die durch gesammelte Wärme der Töne und oft durch eine rhythmische Beschwingtheit des Pinselschlages überzeugen, wie er etwa aus der kräftig gespannten Bewegung des Tierkörpers heraus das aufgerührte Wasser leuchtend blau zerscherbt (»Schwemme«), in einem mächtigen Stück von 1928 mit pflügenden Zugtieren den von Lichtnebeln überfluteten Ackerboden zu glimmenden Brocken aufbricht, alles aus dem breiten Impuls der Diktion heraus. In den frühen Werken scheinen Troyon und Daubigny mit bedeutendem Können verwertet. Ein Werk aber wie »Jungvieh an der Furt« von 1898, tief in die laue Glut waldigen Schattens gebettet, über dessen Samt ein paar verstohlene Lichtflocken hinspielen, entwächst diesen Zusammenhängen und besteht ganz für sich.

An gleicher Stelle außerdem Kollektionen Konrad v. Kardorffs, der auf eine etwas unsichere

und flimmerige Art Delikatheit bewährt, des Uhde vergröbernden Henseler, des outrierten Realisten Marquardsen. Und besonders weihevoll gehängt die schlimme »Christusreihe« von A. Helberger, die an pathetisch-affektierter Expressionistik so ziemlich das Fatalste liefert, was sich nur vorstellen läßt. Es ist kein Rahmen für die Zügel-Ehrung.

Die Galerie Flechtheim versammelt eine überreiche Folge von Werken Picassos, Braques und Matisses aus deutschem Privatbesitz, der sich ja, im Gegensatz zur Zaghaftigkeit der öffentlichen Sammlungen, recht systematisch dieser Meister angenommen hat. Es sind viele bekannte und entscheidende Stücke zur Stelle, immerhin lernt man auch zu. So setzt die Matisse-Folge ein mit dem in etwa Bonnards Weise behandelten Frühstückstisch von 1898 (im Besitz von Dr. K. Friedmann), einer zahmen, aber schmelzig leuchtenden, farbig kostbaren Schimmerimpression. So finden sich unter den Arbeiten Picassos eigentümliche Surrealismen des letzten Jahres, Frauenköpfe, die Bojen mit Augen und Zähnen gleichen, einigermaßen befremdliche Bildungen. Besonders schön ist Braque mit silbriggrau vibrierenden und musizierenden Zersetzungen der Musikinstrumenteform um 1910, mit einer Fülle seiner vornehmsten Fügungen vertreten, deren letzte eine ganz neue und überlegene Art von Geschlossenheit aufweisen können.

Die Galerie Ferdinand Möller, die mutiger und konsequenter als heute irgendein anderer Berliner Kunstsalon um das deutsche Gegenwartsschaffen bemüht bleibt, und zwar gerade um die unnachgiebig ihren selbstherrlichen Eingebungen und methodischen Erkenntnissen folgenden Künstler, die es verschmähen, einzulenken in das Wirklichkeitskompromiß einer illustrativen, freundlich-anschaulichen, ungenialen Bildgesinnung, — sie hat in einer programmatischen Schau »Vision und Formgesetz« eine Anzahl von entscheidenden Erscheinungen gruppiert, die berufen sind, das Fortbestehen einer auf den ahnenden Ausdruck und auf die Magie der reinen Figur gegründeten Gestaltung zu garantieren. Nur eine oder zwei Proben von den großen Inauguratoren dieses Bekenntnisses, — das Feld gehört neben Baumeister, Schlemmer und dem mit einigen ganz tiefgründig verschränkten Holzschnittgebilden vertretenen Mataré dem Nachwuchs. Hoerle, der in der Erfindung etwas Trocken-Abstruses hat, sättigt eine Wand mit kräftigen Klängen. Die Bauhauszöglinge Winter und Kuhr fesseln mit mancherlei geisterhaften Arabesken und Gesichten, meist in einem eigentümlichen Sgrafittoverfahren gewonnen, das die auf Papier gezogene Ölfarbe zersträhnt und schraffiert. Sie stehen den spröden Arbeiten Muches nicht fern. Mit Aquarellphantasien in rieselnd hinblutenden Tinten fällt Tinzmann auf, nicht minder Neugeboren mit überaus fein ausbalancierten kleinen Etüden in bestechend sauberer Papiermosaiktechnik. Werner Scholz ist da mit ein paar lakonischen Buntstiftaufrissen komischer Alltagslemuren, Otto Coester mit von Fratzenvolk überfluteten Radierblättern. Und schließlich, neben weniger Hergehörigem, der klare Bildgeometer Vordemberge-Gildewart und der Blickfänger Nerlinger mit perspektivischen Bravourstücken im Funkturmstil.

In der Sezession lernt man Moderne Maler aus China und Japan kennen, von denen uns bisher jede Vorstellung gefehlt hat; Prof. A. Chytil von der Kunstakademie in Peking kommt für die Zusammenstellung auf. Mit der Spannung ist es sofort vorbei: von Gegenwartskunst keine Spur, fast ausschließlich unmittelbare Nachahmung der großen Traditionen, und zwar zumeist im Sinne der Versüßlichung oder Vergröberung. Das gilt ganz besonders für China. Blumen, Tiere, Landschaft, meist in dekorativer Fassung, also nichts Figürliches (abgesehen von ein paar primitiven, reizvoll europäisierten Hinterglasmalereien aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, die das Hübscheste hier sind) und keinerlei Eingehen auf die ungeheuerlichen Wandlungen des Lebens. Diese Tuschblätter und damenhaft zierlichen Aquarelle wissen nichts von den umstürzenden Ereignissen; sie pinseln, mitunter gewiß sehr sauber und duftig, die alten Vorlagen nach. Hie und da eine impressiv erkühnte Schrift, aber eigentlich nur eine einzige frappante Erscheinung: der greise Tschi-bai-Shi, der seine Fruchtzweige und Ranken in breiten Zügen und gelockerter Schlingung über die Fläche wirft und Hummern, Frösche, Krabbenzeug als phantastisches Gewirre verblüffend und geistreich skizziert. Die neujapanische Malerei repetiert die stilistisch ja sehr verschiedenen Überlieferungen der historischen Schulen, wie übrigens auch die äußere Erscheinung, bis in die zeremoniellen Einzelheiten der Montage hinein, das hängende Rollbild beibehält. Es sind eine ganze Menge vorzüglicher Arbeiten zu sehen, besonders bezaubernde Tierdarstellungen. Die Holzschnitte bedeuten sicherlich Erneuerung einer schon ganz verwässerten Kunstübung. Der Berg Fuji ist Lieblingsmotiv geblieben und erfährt etwa von Taikwan Yokoyama eine bemerkenswert einfache und erhabene Darstellung. Eine buddhistisch-lamaistische Abteilung bringt fast durchwegs ältere Bilder.

Wolfradt

DIE REFORMATIONS-AUSSTELLUNG 1930 IN AUGSBURG

Zur Erinnerung an die Übergabe des evangelischen Glaubensbekenntnisses, der Confessio Augustana, auf dem Augsburger Reichstage im Jahre 1530, hat die Stadt Augsburg in den Prunkräumen ihres Elias Holl-Rathauses eine wissenschaftlich wie kunstgeschichtlich gleich wertvolle Ausstellung eingerichtet, die in Bild, Buch, Brief und sonstigen

Geschichtsdenkmälern ein bedeutsames Stück deutscher Vergangenheit, die Zeit von 1450—1648, in vier abgerundeten Gruppen veranschaulichen will: das ausgehende Mittelalter, die Entstehung und den Fortgang der neuen Glaubenslehre, die Gegenbewegung der katholischen Mächte, den 30jährigen Krieg. Und wer sehenden Auges die vier Abteilungen durchwandert, glaubt in der Tat in jene bedeutungsvolle Zeit eines Nikolaus von Cusa, Johannes Gutenberg, Kaiser Maximilian I., Albrecht Dürer, Mathias Grünewald, Erasmus von Rotterdam, Kaiser Karl V., Martin Luther, Philipp Melanchthon, Ignatius von Loyola, Peter Canisius, Kurfürst Maximilian von Bayern, Albrecht von Wallenstein versetzt zu sein, so unmittelbar und stark wirkt die Fülle der dargebotenen persönlichen und gegenständlichen Erinnerungsstücke. Selbst wer die Zeit schon aus geschichtlichen Darstellungen oder eigenen Forschungen kennt, wird von der Lebendigkeit dieser Schau gepackt und überwältigt. In das Stadtbild Augsburgs fügt sich dieses geschichtliche Erleben wundervoll ein, in das Bild einer Renaissancestadt, deren Glanzzeit in eben die Jahrhunderte fiel, deren Hauptleidenschaften Bauten und Bücher gewesen sind. Und eine Bücherstadt war Augsburg durch und durch. Unternehmende Drucker und Formschneider gab es nirgends so viele wie in der schwäbischen Reichsstadt; Büchersammler waren dortselbst so eifrig tätig, daß allein die Söhne der Familie Fugger die großen Bibliotheken von München, Heidelberg und Wien mit heute noch als kostbare Teile gewerteten Bücherschätzen speisen konnten; die Stadt Augsburg kann endlich den ersten gedruckten Handschriftenkatalog aus dem Jahre 1575 aufweisen, der die mit harten Opfern aus Italien erworbenen griechischen Handschriften verzeichnet. Aus solchen reichen Überlieferungen heraus vermochte sich die Ausstellung, wie auch der kleine gedruckte Führer mit Recht besonders betont, vor allem auf dem Besitze der Augsburger Stadtbibliothek aufbauen, einem Reichtume, der, so wirksam erschlossen, wohl geeignet ist, die Stadt Augsburg mit stolzer Genugtuung, aber auch mit neuer Opferbereitschaft für die Fortführung solch schöner Überlieferungen zu erfüllen. Wer vermöchte in wenigen Zeilen all das vor Augen zu führen, was sich da in der Augsburger Ausstellung dem Blicke bietet? Kostbare Denkmäler der Buchmalerei, wie das reich geschmückte Psalterium des Augsburger Benediktiners Leonhard Wagner oder Klemens Jägers prunkvoller »Ehrenspiegel des Erzhauses Österreich«, wertvolle Holzschnittbücher und seltene Einblattdrucke, stolze Ehrenbücher des

Anselm Feuerbach — Bildnis der Nanna
Aus der Versteigerung Baron Heyl, Darmstadt, bei Hugo Helbing, München, am 28./29. Oktober

Rates und bunte Wappenbücher der Geschlechter fesseln das Auge nicht minder wie in der zweiten Gruppe die großen Erinnerungen aus dem Umkreise Luthers und Melanchthons: die Bibel aus Windsheim mit Luthers Bildnis und handschriftlicher Widmung an den markgräflichen Kanzler Georg Vogler, die Münchener Pergamentbibel von 1561 mit den Bildnissen Luthers und Melanchthons, die Berliner Bibel Georgs von Anhalt, Königsberger Silberbände aus der Bibliothek Herzog Albrechts von Preußen, alles bedeutsame Zeugnisse der Verehrung für die neue Glaubenslehre und ihre Verfechter, schmucke Holztafelbilder Luthers und Melanchthons aus dem Melanchthon-Hause zu Bretten, die ersten Kundgebungen Luthers und seiner Gegner, die Übersetzung des Neuen Testaments in den ersten Ausgaben, die Streitschriften Luthers und seiner Anhänger in ihrer ganzen unerhörten Fülle, die Flugschriften der Bauernbewegung und der Wiedertäufer, die neuen Zeitungen mit Berichten über Naturereignisse und politische Geschehnisse, die zahlreichen Ausgaben des Augsburger Bekenntnisses, darunter ein denkwürdiges Stück aus München mit handschriftlichen Lobversen des Meistersängers Hans Sachs auf die Augsburgische Konfession. Im dritten Fürstenzimmer folgen die Denkmäler der katholischen Gegenbewegung, die Kampfschriften

von Eck, Murner, Cochläus und anderen Verfechtern der alten Kirche, Erinnerungen an den Jesuitenorden und seinen deutschen Führer Peter Canisius, die Erlasse des Tridentiner Konzils, die Versuche der Katholiken, der Schriftenflut der Gegner ein wirksames eigenes Schrifttum entgegenzusetzen. Der vierte und letzte Teil der Ausstellung endlich führt das große Trauerspiel des 17. Jahrhunderts vor: zahlreiche Kupferstichblätter beleben das bunte, kulturgeschichtlich bedeutsame Bild; Münzen und Medaillen erinnern an Gedenkfeiern oder Geschehnisse, wie an den Einzug König Gustav Adolfs in Augsburg; Briefe und andere Schriftstücke führender Persönlichkeiten bringen uns die Ereignisse und Menschen jener Zeit in greifbare Nähe. Im Goldenen Saale draußen grüßen dann Tafelgemälde mit Bildnissen Luthers, Kurfürst Friedrichs von Sachsen, Zwinglis, Kurfürst Maximilians von Bayern, Gustav Adolfs, dann anderswo Darstellungen des Konzils von Trient oder der Segnungen der Reformation. Die Hauptbedeutung der Augsburger Ausstellung beruht aber nicht in den Einzelheiten, sondern im Ganzen, in der Gesamtwirkung einer großen geschichtlichen Umschau, in der sich ein bedeutsames Drama unserer deutschen Vergangenheit erschütternd und mahnend vor uns abspielt, ein Drama, bei dem es uns oft dünken möchte nicht bloß Zuschauer, sondern noch Mitspieler zu sein.

Karl Schottenloher

HAMBURGER AUSSTELLUNGEN

Moderne Bildteppiche / Commeter

Die Wanderausstellung moderner Bildwirkereien war während ihrer Gastrolle im Hamburger Kunstverein um zwei Dutzend Stücke und eine Sonderschau der Werkstatt Hablik-Lindemann, Itzehoe, erweitert.

Bestimmend war der Eindruck, daß nicht die nach Entwürfen anderer, und seien sie auch noch so künstlerisch, sondern die auch der künstlerischen Initiative der Wirkenden entstammenden, sozusagen vor dem Webstuhl entstandenen Arbeiten den Kern, das Rückgrat bilden. Diese Entstehung des Bildteppichs während der Arbeit am Stuhl — wenn auch nach sorgfältigen Skizzen und Vorentwürfen — setzt natürlich schöpferische Phantasie voraus. Sie wird, das merkt man den besten Stücken deutlich an, durch den geheimnisvollen Reiz ausgelöst, den das Hantieren mit dem Werkstoff verursacht. Mag es auch hier und da zum mißlungenen Experiment verleiten, so setzt es doch alle guten Kräfte in Bewegung und scheint vorzugsweise die Marschrichtung dieser so schön aufblühenden Kunstgattung zu bestimmen. Das Hinüberwechseln von feinen zu groben Fäden, von rauhen zu glatten auf einem Bild lassen die Strenge des Aufbaus steigern oder lockern und verhelfen dem Werk zu einer Eigengesetzlichkeit etwa gegenüber dem Wandgemälde. So die Verbindung von Weberei oder Stickerei, von Bast mit aufgenähten Holzperlen, wie bei dem schönen Stilleben von Irma Goecke, oder gar des Halb-Gobelins mit Stikkerei aus Wolle, Baumwolle und Metallfäden bei Hilde Rantsch, die kühne Komposition Emil Hartwigs mit teilweise isolierten Kettfäden, die den Wandgrund als Farbträger einbeziehen! (Leider ist in einem Falle die handwerkliche Basis verlassen und durch rückseitig angebrachte Drähte eine unsolide Eselsbrücke versucht). Wie vorbildlich sind dagegen handwerkliche Gepflogenheiten der Volkskunst und der Exoten durch Alen Müller-Lübeck und die Werkstatt Hablik-Lindemann, Itzehoe, in unsere heutige Sprache übersetzt! Von jener der Gobelin-»Baum« mit ungefärbter, die strenge Winkelform bereichernder Wolle, von dieser der »Korallenbaum« als Musterbeispiele. Vornehmlich durch diese allerorts aufflammende Werk- und Werkstoffreude wird — so scheint mir — eine lebendige künstlerische Entwicklung verbürgt. Während unstreitig alle Bewegung zu abstrakten, flächefüllenden Gestaltungen drängt, deren Wirkung auf dem Zusammenspiel von Material und Technik basiert, sind, was das Figürliche anlangt, die packendsten Wirkungen durch Johanna Schütz-Wolff erreicht. Welchem ihrer acht Teppiche soll man den Preis geben? Von der »Zwölfjährigen«, die aus dem Bezirk der Paula Modersohn in den unsrigen getreten zu sein scheint, die wie eine gradlinige lebendige Weiterbildung der guten Kräfte jener Frau anmutet, über den gewaltigen »Mädchenkopf«, die »Freundinnen«, die sinnende Frau« und den »Traum« geht der Weg von sinnlich geschlossener Gestaltung zu einer linear zerspaltenen und mit der Fläche zu neuer Einheit verwachsenen Form.

Die übrigen Räume füllte eine umfassende Rohlfs-Ausstellung.

Während im Kupferstichkabinett der Kunsthalle noch die Graphik von E. L. Kirchner zur Schau stand, eröffnete die Galerie Commeter eine Graphikausstellung von Werken Munchs. So hatte man hier die Gelegenheit, zwei der stärksten germanischen Malergraphiker kurz hintereinander zu sehen und ein Gemeinsames, die herrliche hinterwirkliche Phantastik zu bewundern, die im Norden mehr ins Spukhafte, im Süden mehr ins erregt Märchenhafte aufsteigt.

Die Keramik von Richard Haizmann hält sich würdig daneben. Auch hier hat, wie bei den Gobelins, das Ringen mit dem Material und die Versenkung in handwerkliche Gepflogenheiten eine Reihe edler, schlichter Formen entstehen lassen, die der Gestaltungskraft des Künstlers alle Ehre machen. Uns sagen vor allem die in ungekünstelten, schlanken, rundlichen oder geschweiften Konturen hochwachsenden Ton- und Klinkertöpfe und Vasen zu, die an mittelalterliche und frühchinesische Keramik anklingen.

Heinrich Kohlhaussen

BERGISCHE KUNST

Mit einer Jubiläumsausstellung, die den derzeitigen Qualitätsstand ihres künstlerischen Schaffens dartun soll, will die »Bergische Kunstgenossenschaft im Spätherbst dieses Jahres ihr 25 jähriges Bestehen feiern. Bei dieser Gelegenheit wird es dann an der Zeit sein, einmal mehr über die Bergische Kunst, die einen integrierenden Teil des rheinischen Kunstschaffens darstellt, zu sagen, und wenn sie allezeit zu wenig aus sich gemacht hat, so dürfte das Jubeljahr der bergischen Künstler wohl eine kräftige Mahnung bedeuten, lang Versäumtes nachzuholen, um unter Zusammenfassung aller künstlerisch wertvollen Kräfte im Bergischen der unbedingten Eigenart bergischer Kunst weiterhin Geltung zu verschaffen. Das mag zunächst vorweg ein Jubiläumswunsch sein, dem hoffentlich die kommende Ausstellung schon ein Teil Erfüllung bringen wird.

Neben den beiden Wuppertaler Museen (das Elberfelder steht nach dem Rücktritt von Prof. Dr. Fries unter der Leitung von Dr. Viktor Dirksen, der sich mit einer hochqualitativen Ausstellung von Maréesschen Handzeichnungen gut einführte) hat das Bergische Land im Remscheider Heimatmuseum unter Dr. W. Rees ein neues Institut bekommen, das auch der darstellenden Kunst in einem kleineren Umfang dienen will. Von den bisher gebrachten Ausstellungen interessierte die des jungen Remscheider Bildhauers Ernst Kunst. Er ist aus der Schule von Prof. Klimsch hervorgegangen, verrät aber in seinen Schöpfungen soviel Eigenart und künstlerische Formkraft, daß man füglich von ihm als von einer Hoffnung reden darf. Jedenfalls weisen ein kluger Sinn für Materialwahl und Materialgestaltung, bekennende Ehrlichkeit und starkes synthetisches Erleben auf die Möglichkeit einer besonderen Entwicklung hin.

Einem Sohn des Bergischen Landes, dem Bildhauer Arno Breker wurde von der Röntgen-Gesellschaft ein Denkmal für den großen Gelehrten in Auftrag gegeben, das in Röntgens Geburtsort, Remscheid-Lennep, Aufstellung finden soll.

Carl Robert Schmidt

Mitte 4. Jahrh. [?] Attisches Grabmal: Frauenkopf

Aus der Versteigerung Baron Heyl, Darmstadt, bei Hugo Helbing, München, am 28./29. Oktober

PERSONALIA

MARC ROSENBERG †

Im Alter von 78 Jahren starb Marc Rosenberg, dessen Name allen Kunstfreunden geläufig ist. Die Arbeiten des verdienten Forschers, der seine wissenschaftliche Laufbahn mit einer Quellenschrift zur Geschichte des Heidelberger Schlosses begann und der bis zu seiner Emeritierung an der Technischen Hochschule in Karlsruhe Kunstgeschichte lehrte, aber erst wahrhaft produktiv wurde, als er das siebente Jahrzehnt seines Lebens überschritten hatte, brauchen erst nicht vorgestellt zu werden. Das Werk über die Nürnberger Goldschmiedefamilie Jamnitzer, die Geschichte der Goldschmiedekunst und der Goldschmiede Merkzeichen werden für alle künftige Forschung grundlegend bleiben. Unvergessen ist auch seine tätige Teilnahme an der Darmstädter Barockausstellung, die das dunkle Kapitel der Goldschmiedekunst des Barock und Rokoko erschloß. In dem zweibändigen Katalogwerk hat seine Beschäftigung mit dieser Zeit ihren Niederschlag gefunden. Wissenschaftliche Akribie verbindet sich in seinen Schriften mit leidenschaftlicher Hingabe und subtiler, unbestechlicher Kennerschaft. Dafür zeugen die mit unglaublichem Fleiß zusammengebrachten Materialien, Daten und Abbildungen zur Geschichte der Goldschmiedekunst, eine Fundgrube, die er, hierin seinem Vetter Aby Warburg sehr ähnlich, anderen Forschern in steter Hilfsbereitschaft zur Verfügung stellte. Für seinen Kennerblick spricht seine Sammlung von Goldschmiedewerken, die vor etwa einem Jahre durch Ball und Graupe in Berlin versteigert worden ist, während seine Kollektion von Goldschmiedezeichnungen in den Besitz der Staatlichen Kunstbibliothek in Berlin überging. Der Verlust der Sammlungen hat den kenntnisreichen Mann schwer getroffen, ebenso wie der Brand seines Landhauses in Schappach, der sein Archiv teil-

wissenschaftliche Tätigkeit wieder aufzunehmen.

Der wissenschaftliche Hilfsarbeiter am Berliner Kupferstichkabinett Dr. Jacob Rosenberg ist zum Kustos ernannt worden. Hervorgegangen aus der Schule Wölfflins mit einer Arbeit über die Handzeichnungen Schongauers ist Rosenberg durch eine kritische Monographie über Jacob van Ruisdael bekannt geworden. Um das Kupferstichkabinett hat er sich bei der Katalogisierung der niederländischen Handzeichnungen — der Katalog ist jüngst erschienen — verdient gemacht. h

Bruno Taut ist nun doch als Honorarprofessor für Bauwesen an die Technische Hochschule in Charlottenburg berufen worden, an der bereits Poelzig und Tessenow lehren. Taut ist die Leitung eines Seminars für Wohnungsbau und Siedlungswesen übertragen worden.

Otto Mueller †. In Breslau ist der Maler Otto Mueller, Professor an der Schlesischen Kunsthochschule im Alter von 56 Jahren gestorben. Otto Mueller, einer der bedeutendsten Vertreter der jüngeren deutschen Kunst, war ursprünglich mit Pechstein, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff Mitglied der »Brücke«, die zuerst den Impressionismus überwunden und der neuen Kunst in Deutschland den Weg gebahnt hat. Sein Freund Erich Heckel machte einmal darauf aufmerksam, »wie reich und wandlungsfähig im Laufe der Jahre, wie stark und fest im Bau, erschütternd im Menschlichen, gleich sinnlich in Materie und innerem »Bildgehalt« die Werke Otto Muellers sind. Ein Band »Junge Kunst« wird im Frühjahr erscheinen und die Erinnerung an das schöpferische Werk dieses Malers festhalten. B.

Das diesjährige Stipendium der deutschen Akademie in Rom (Villa Massimo) ist vom Minister für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung diesmal der Zeichnerin und Malerin Kaete Wilczynski verliehen worden.

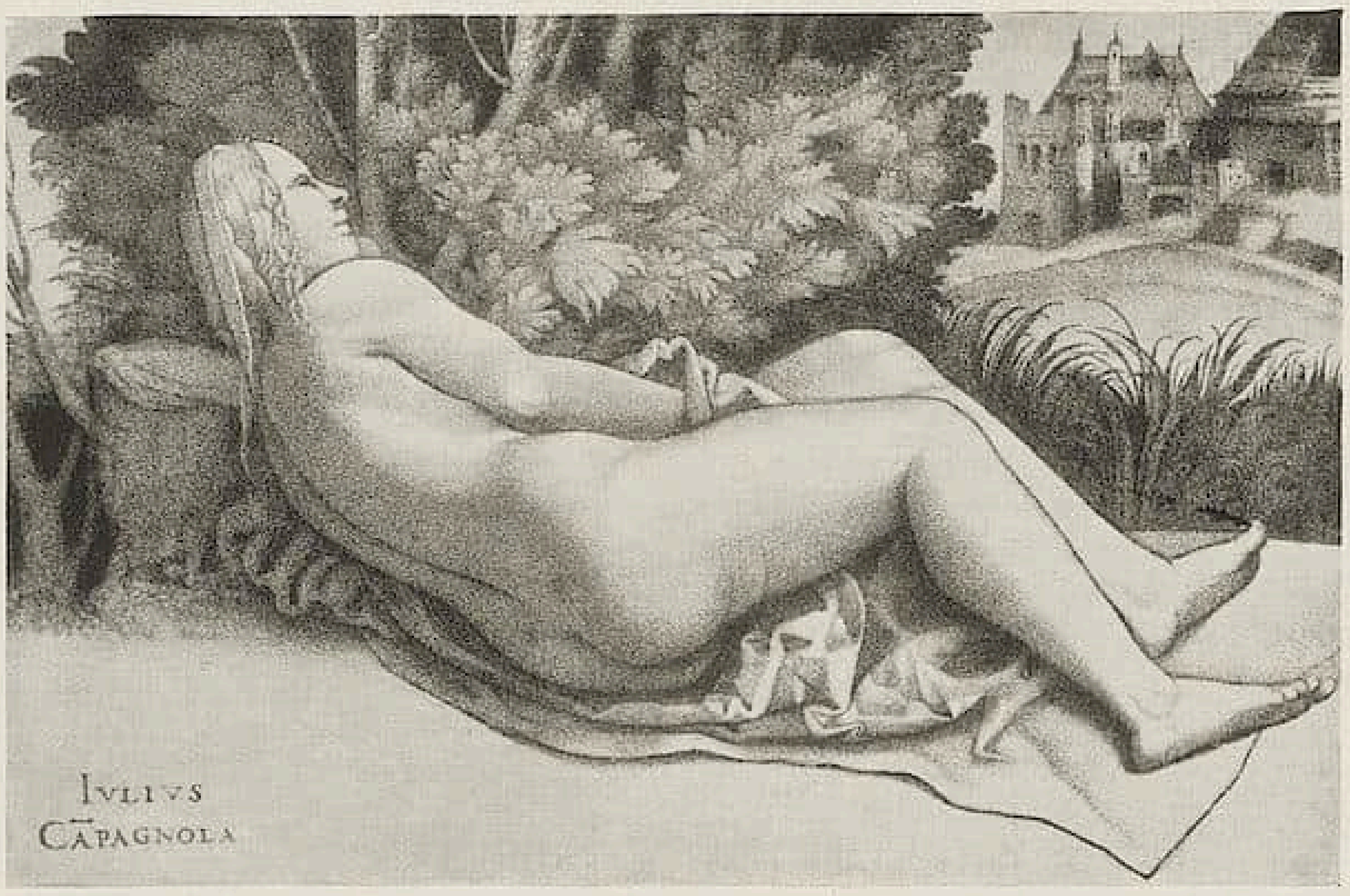
Niederländischer Meister um 1460 Der hl. Petrus als Bischof
Aus der Versteigerung Baron Heyl, Darmstadt, bei Hugo Helbing, München, am 28./29. Oktober

weise vernichtete, der Verlust seines Vermögens in der Inflation und ein zweiter Brand in Baden-Baden, der seine Bibliothek sehr in Mitleidenschaft zog. S.

Prof. Dr. Hermann Schmitz, der langjährige Kustos des Berliner Kunstgewerbemuseums und späteren Schloßmuseums (1904—1927), der nach seiner Amtsniederlegung zu Anfang 1928 durch den vor Jahresfrist verstorbenen Albert Loeske für die Firma Margraf & Co. Antiquitäten gewonnen wurde, wird am 1. Oktober auf Grund eines freundschaftlichen Übereinkommens mit den Loeskeschen Erben aus der Leitung der Firma ausscheiden, um seine vor drei Jahren unterbrochene

Einblatt-Holzschnitt Oberrhein (Schweiz) um 1470

Aus der Versteigerung Hollstein & Puppel, Berlin W 15, 7. und 8. November 1930



Giulio Campagnola — Die Venus in der Landschaft
Aus der Kupferstich-Versteigerung bei C. G. Boerner, Leipzig, am 11.—13. November

KUNST-LITERATUR

A. BLUM und PH. LAUER: LA MINIATURE FRANÇAISE AUX XV[E] ET XVI[E] SIÈCLES. Les Éditions G. van Oest. Paris und Brüssel 1930.

Der neue Band der bekannten Serie des v. Oest-Verlages ist in der gleichen Anordnung und Ausstattung wie die seither erschienenen gehalten. Text (von A. Blum), Auswahl der Bilder und Tafelbeschreibungen (von Ph. Lauer) gehen mit Vorsicht und Zurückhaltung ans Werk. Die erst seit etwa 25 Jahren betriebene ernstere, wissenschaftliche Durchforschung des Gebietes, die namentlich Cte Durrieu, der selbst noch den vorliegenden Band geplant und in seinen Umrissen angelegt hat, sehr viel zu verdanken weiß, kann auch mit dem vorliegenden Bande nicht als abgeschlossen gelten. Man wird es durchaus billigen, daß mit Reserve und Skepsis verfahren ist und daß auch in scheinbar gesicherteren Fällen — wie J. Fouquet's OEuvre — mit großer Zurückhaltung — bei der Werkverteilung — gesprochen wird. Gegenüber dieser vorsichtig abwägenden Haltung fällt die Entschiedenheit bei der Wertverteilung auf (namentlich in Kap. VI: la décadence de la miniature sous la Renaissance und im Schlußwort [conclusion]). Dieser »Schönheitsfehler« beruht darauf, daß Blum, der Fouquets und Bourdichons starke Abhängigkeit von Italien (Renaissance) selbst entschieden betont, kein rechtes Verhältnis zum Manierismus des 16. Jahrhunderts hat. Die décadence hat mit Renaissance ebensowenig zu tun wie mit italienischen Einflüssen, sie ist eben lediglich eine Stilwandlung — eine intereuropäische — wie alle anderen auch.

Das Buch beginnt mit Kapitel I: »les historieurs« eine soziologische Grundlegung zu bieten. Von bekannteren Tatsachen (Tätigkeit an den Höfen, Wanderleichtigkeit usw.) abgesehen, interessiert hier die archivalisch belegte Trennung in enlumineurs, die den Faßmalern oder Formschneidern etwa vergleichbar eine mehr exekutive Tätigkeit verfolgten, und historieurs, die die eigentlichen entwerfenden Maler waren.

Die historische Darstellung beginnt mit Kap. II: »Les traditions et les influences«, die die gegebene und notwendige Grundlage für die Schilderung des späteren 15. Jahrhunderts durch den Nachweis einer Tradition liefern will. Für den Verf. (Blum) ist diese Aufgabe um so dringlicher, als er in Fouquet gleichsam den Fortsetzer des Stils der Brüder Limbourg — mit Recht übrigens — sieht. Die Aufgabe ist heikel, weil die vlämischen und italienischen Einflüsse so etwas wie den Begriff einer rein französischen Schule weder aus äußeren, wie inneren Gründen recht zuzulassen scheinen und zum Teil tatsächlich auch nicht zulassen.

Die nach Blum folgenden drei Hauptgruppen: 1. die Werke des Meisters der Breviere des Herzogs v. Bedford und Salisbury, 2. die des sogenannten Meisters der Grandes Heures de Rohan und 3. die Jean Colombe zugeschriebenen sind unableitbar von einer Quelle, ferner an die italienischen Voraussetzungen stärker gebunden, als Blum zugibt und so unvereinbar wie denkbar. Die erste Gruppe bringt nichts Neues, der seltsame und große Meister der heures de Rohan bedeutet für die Entwicklung nicht viel, während Jean Colombe wie ein Vorläufer Fouquets anmutet. Jean Fouquet ist

zwar ein ganzes Kapitel gewidmet, in dem allerlei über das Leben des Meisters und seine Werke mitgeteilt wird, das aber doch für unser Empfinden zu mager anmutet. Die Stilkennzeichnung: il a su combiner le réalisme des Flandres avec la grâce un peu idéalisée des Italiens kann jedenfalls als zureichende Deutung kaum genommen werden. Wenn auch sonst im Text wenig Bezug genommen wird auf den Tafelteil und die sehr sorgfältigen Beschreibungen Lauers, so hätte in diesem Falle doch unbedingt etwas über die Herleitung des Stils Fouquets gesagt werden müssen. Darüber erfährt man — wie gesagt — merkwürdigerweise nur — z. B. bei den Beschreibungen der Miniaturen des mer des histoires oder der heures de René Chabot usw. — bei Lauer etwas. Auch der hochbedeutende Anonymus, der die Miniaturen zu dem Livre du cuer d'Amour espris gemalt hat, wie sein Verhältnis zu Fouquet bleibt im Dunkeln. Fouquet selbst werden als sichere Werke gelassen die Miniaturen zu den Antiquités Judaiques, die zum Livre d'heures d'Étienne Chevalier und zu den Statuts de l'ordre de saint Michel.

Die Nachfolge Fouquets und sein Hauptnachfolger J. Bourdichon werden anschließend gewürdigt. Mehr wie der stark idealisierende und italienisierende Bourdichon fesseln die unerhört realistischen (fast karikierenden) Porträts in der Chronik des Pierre le Baud oder die hochinteressanten Miniaturen eines Maitre François von 1473 in einer Cité de Dieu. Auch hier zeigt der Tafelteil, wieviel noch für die Wissenschaft zu tun ist. Blum sieht in Bourdichon übrigens schon eine Dekadenzerscheinung; seine Charakteristik trifft wohl zu: »les sujets sont froidement traités, d'une manière conventionelle et manquent de la vie et de l'émotion sincère dont étaient empreintes les miniatures du moyen âge.« Den durch die Erfindung der Buchdruckerkunst und die Konkurrenz der Graphiken beschleunigten Niedergang der Miniaturmalerei schildert das 6. Kapitel. Sieht man näher zu, gehen die Bewegungen zum Teil — und hochinteressant — bewußt archaisierend vor, z. B. bei den R. Testard zugeschriebenen Miniaturen, zum Teil gewollt vergröbernd, z. B. Bréviaire de René II., und schließlich manieristisch barock, z. B. Héroides d'Ovide. Auch hier entschädigen die reichlichen und vorzüglichen Abbildungen und die Beschreibungen Lauers für die allzu knappen Darstellungen im Text. V. C. Habicht

I. FUTTERER: GOTISCHE BILDWERKE DER DEUTSCHEN SCHWEIZ 1220—1440. 206 S. Text, 329 Abbildungen auf 99 Tafeln. Dr. Benno Filser Verlag. Augsburg 1930.

Zum erstenmal ist das sehr umfangreiche Material der gotischen Plastik der deutschen Schweiz in einer umfassenden Monographie und stilgeschichtlichen Untersuchung zusammengestellt und gewürdigt worden. Charakteristisch für die Plastik der Schweiz ist das starke Überwiegen der Holzplastik, der gegenüber die geringen Überreste der monumentalen Steinskulptur, wie der in Basel und Freiburg i. Ü., die überdies mit außerschweizerischer, oberrheinischer Bauhüttenplastik in enger Verbindung steht, stark zurücktreten.

So kommt in der Holzskulptur das Spezifisch-Stammesmäßige zum Ausdruck. Besonders in der seeschwäbischen Schule hat sie weit über den Rahmen der engeren schweizerischen Heimat hinausragende Bedeutung erlangt. Das Schaffen der Früh-, Hoch- und Spätgotik wird an der thronenden und stehenden Muttergottes, am Gekreuzigten, an den neuen Andachtsbildern der Mystik und schließlich an Einzelstatuen und an Steinskulpturen aufgezeigt.

Die Tätigkeit der gotischen Bildhauer in der deutschen Schweiz konzentriert sich vorwiegend auf drei landschaftliche Gebiete, die Innerschweiz, das Bistum Basel und das schweizerische Bodenseegebiet.

In einem besonderen Kapitel behandelt die Verfasserin die konstanzische Schule des Meisters Heinrich und seiner Werkstatt. Als Ausgangspunkt des Meisters sieht I. Futterer die große Jesus-Johannesgruppe aus Kloster Katharinental, heute in Antwerpen, und die Muttergottes in Katharinental an. Im Gegensatz zur Verfasserin glauben wir aber, für die Visitatio aus St. Katharinental, heute in New York, und die Sigmaringer Jesus-Johannesgruppe im Deutschen Museum in Berlin die späte Stilstufe des gleichen Meisters annehmen zu müssen.

Der Anhang bringt neben zahlreichen Anmerkungen, Literaturhinweisen, wichtigen Registern und Tabellen einen wertvollen Katalog des gesamten schweizerischen Bestandes an gotischer Skulptur. Diese sowie die zahlreichen guten Abbildungen machen die so gründliche und verständnisreiche Untersuchung zu einem sehr erfreulichen, allseitig orientierenden und unentbehrlichen Nachschlagewerk. W. Medding

BEDA KLEINSCHMIDT: DIE HEILIGE ANNA. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum. Forschungen zur Volkskunde, herausgegeben von Universitätsprofessor Dr. Georg Schreiber. Heft 1 bis 3. Düsseldorf, Verlag von L. Schwann, 1930.

In diesem umfangreichen Bande wird, analog zu Stephan Beißels Geschichte der Verehrung der Muttergottes und ihrer Wallfahrtsorte, die erste ausführliche, wissenschaftlich begründete und durch Heranziehung eines umfangreichen Materials aus der Hagiographie, Ikonographie, Volkskunde, Literatur- und Kunstgeschichte gestützte Darstellung des Annakultes von seinen Anfängen bis zur Gegenwart geboten, die nicht nur vielerorts die bis-

Lucas van Leyden Die Bekehrung des Saulus. (Erster Plattenzustand)
Aus der Kupferstich-Versteigerung bei C. G. Boerner, Leipzig, am 11.—13. November

herigen Anschauungen über die geschichtliche Entwicklung der Annenverehrung umstößt und erweitert, sondern vor allem auch die tieferen geistesgeschichtlichen Strömungen, die sich in den Wanderzügen des Kultes und der Verbreitung des Heiligennamens widerspiegeln, zusammenhängend in den Vordergrund stellt. Für die Kunstgeschichte ist diese weitausholende, auf exaktesten Forschungen und gründlichster Denkmälerkenntnis basierende Untersuchung, die durch 360 Abbildungen vielfach entlegener Denkmäler bereichert ist, vor allem im Hinblick auf die Ikonographie, deren Grundzüge hier gegeben werden, von besonderer Bedeutung. Deusch

ILSE VON SICK: NICOLAES BERCHEM. Ein Vorläufer des Rokoko. Kunstwissenschaftliche Studien, Band V. Deutscher Kunstverlag, Berlin, 1930.

Die lohnende Aufgabe, das Haupt der italienischen Landschaftsmalerei in Holland monographisch darzustellen, ist durch vorliegende Studie begonnen und ihrer Lösung beträchtlich näher gebracht worden. Erleichtert wurde sie durch die zahllosen bezeichneten und datierten Gemälde und Zeichnungen aus fast allen Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit. Die Entwicklung seines Stils und die Fixierung der Stilstufen war dadurch gegeben. Anders verhält es sich, den Inhalt seiner Bilder und graphischen wie zeichnerischen Blätter mit seinen Lebensdaten in Einklang zu bringen. Eine italienische Reise Berchems, von manchen Autoren geleugnet, wird durch landschaftliche Motive, die der Meister nur durch Autopsie kennengelernt haben kann, bewiesen und eine zweite, meines Erachtens mit Recht, in den Jahren 1646—1656 wahrscheinlich gemacht. Ein provisorisches Verzeichnis der Handzeichnungen kann als willkommene Ergänzung des Gemäldekataloges von Hofstede de Groot gelten. Scharf

LES PEINTRES FRANÇAIS DU XVIII^E SIÈCLE Histoire des vies et catalogue des oeuvres. Ouvrage publié sons la direction de M. Louis Dimier Tome II. Les Éditions G. van Oest. Paris et Bruxelles 1930.

Dem ersten Band dieses großangelegten Künstlerlexikons des französischen Dixhuitième, den ich vor Jahresfrist an dieser Stelle anzeigte, ist sehr rasch bereits der zweite Band gefolgt. Auch dieser bringt eine Reihe sehr gründlicher Monographien über einzelne Meister, denen sich der Oeuvre-Katalog ihrer Werke anschließt und eine Reihe prächtiger Bildtafeln. Den meisten Einzeldarstellungen sind bibliographische Übersichten beigegeben. Von den wichtigen Beiträgen des zweiten Bandes seien genannt: Detroy (Gaston Brière), Nattier (Georges Huard), Oudry (Jean Vergnet-Ruiz), Grimou (Louis Réau), Nicolas Coypel (Jean Messelet), Pesne (Pierre du Colombier), Goudreaux (Louis Dimier), Quilliard (Jean Messelet). Der Beitrag unseres verehrten Mitarbeiters über Pesne muß in diesem Zusammenhang besonders genannt werden; denn er verdient den Dank auch der deutschen Kunstwissenschaft. Erstaunlich bleibt der Eifer, mit dem das

neue Frankreich in diesem monumentalen Unternehmen eines der wichtigsten Kapitel seiner künstlerischen Vergangenheit zu durchleuchten sich müht. Hier ist das Quellenwerk im Entstehen, das einer neuen Jahrhundert-Ausstellung den Weg bereiten könnte. Keine Bibliothek wird es auf die Dauer entbehren können. Biermann

F. SCHMIDT-DEGENER: REMBRANDT UND DER HOLLÄNDISCHE BAROCK. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1928.

Die ausgezeichnete Studie Schmidt-Degeners, die bereits 1919 in holländischer Sprache in der Zeitschrift »De Gids« erschien, liegt nunmehr in den »Studien der Bibliothek Warburg« ein zweites Mal vor. In trefflichen Ausführungen und Beobachtungen zeichnet Schmidt-Degener die Anregungen nach, die Rembrandt von der holländischen Barockkunst und Literatur, besonders von Vondel, empfing, die Barocktendenzen in seinen Werken, seine Abkehr vom Barock in den vierziger Jahren, sein Einfluß auf seine Zeitgenossen, der nur äußerlicher Art blieb, um zu beweisen, daß Rembrandt künstlerisch und geistig ein Einsamer blieb. Auf nur wenigen Seiten schneidet der Verfasser zahllose Probleme an, deren weitere Beantwortung Gegenstand künftiger Rembrandt-Forschung sein dürfte. Scharf

HANS GRABER: EUGENE DELACROIX. Zeichnungen, Aquarelle und Pastelle. Benno Schwabe, Basel 1929.

Derselbe Verlag, der die von Tragik umwitterten Briefe Delacroix' vor ungefähr einem Jahrzehnt herausgab, legt nun diesen Band vor.
Es spricht für den Kunstverstand des Herausgebers Graber, diesem neuen Buche den im Jahre 1863 entstandenen Essay Baudelaires vorgedruckt und sich selbst in schöner Selbstbescheidung auf ein instruktives Kapitel über »Delacroix als Zeichner« und eine biographische Skizze beschränkt zu haben. Ausgezeichnete Reproduktionen von augenblicksstarken Skizzen, detaillierten Studien, durchgearbeiteten Entwürfen und Kompositionen sind dem Buche beigegeben. Schade, daß keine der großartigen Zeichnungen aus dem Stadtmuseum in Bayonne (Stiftung des Malers Bonnat) in den Band aufgenommen wurde. Sascha Schwabacher

WILHELM BARTH: PAUL GAUGUIN. Benno Schwabe & Co. Verlag, Basel 1929.

Selbst derjenige, der die Bedeutung Gauguins nicht so hoch einschätzt wie der Verfasser, freut sich in dieser Monographie einem so feinsinnigen, echten Verehrer Gauguins zu begegnen.
Es ist begreiflich, daß Barth, der Direktor der Basler Kunsthalle und der Veranstalter der Gauguinschen Ausstellung des vergangenen Sommers, nach dem schönen dortigen Erfolge die Ergebnisse dieser schwierig zusammengebrachten Schau, die zum Teil unbekannte Werke enthielt, in einem Buche niederzulegen, die Bilder in Reproduktionen festzuhalten suchte.
Der Text stellt Gauguins Leben im Kampf um die Kunst dar, ein bis zum Tode sorgenschweres Dasein, und reiht in historischer Folge Bildbeschreibungen aneinander, die das Wesentliche des künstlerischen Gehaltes umreißen.
Auch wegen der seltenen Abbildungen ist dieses Buch zu nennen. Sascha Schwabacher

FOTO-AUGE. 76 Bilder, herausgegeben von Franz Roh und Jan Tschichold, Verlag Dr. Wedekind & Co., Stuttgart, 1930. Kart. 7.50 RM.

Das »Foto-Auge« von Franz Roh und Jan Tschichold — gleichzeitig mit deutschem, französischem und englischem Text — gehört in die erste Reihe kultureller Pionierarbeiten, innerhalb der optischen Gestaltungssphäre. Sicher und suggestiv führen Text und Bildmaterial in die heutige Situation ein.
Die Einleitung Rohs »Mechanismus und Ausdruck« behandelt vor allem die Frage, ob die Fotografie (als Mechanik) innerhalb der Sphäre der Kunst zu akzeptieren sei. Sie wird bejaht, da die manuelle Herstellung nicht ausschlaggebend für ein ästhetisch gültiges Gebilde sei, sondern es auf die geistig-sinnliche Einstellung ankomme. Aus der menschlichen Totalität wächst die Ausdrucksintensität — auch einer Fotografie. Das Technische ist dabei ein untergeordneter Faktor.
Auch die psychologische Tatsache, daß Verneiner der Fotografie gewöhnlich auch Verneiner der abstrakten Kunst sind, scheint zu beweisen, daß nicht die technische Apparatur, sondern die straffere optische Auffassung der eigentliche Stein des Anstoßes sein dürfte. Abgesehen von der kulturellen Hochebene, die die Fotografie gemeinsam mit der Malerei einnehmen kann (Fotogramm, Fotomontage, Foto in Verbindung mit Graphik und Typographie), hat sie noch spezielle Werte (Realfoto) als internationale knappe Berichterstattung. (Vgl. rapide Zunahme der illustrierten Zeitungen.) Ferner ist die Handhabung des Apparates beinahe jeder sozialen Schicht heute ökonomisch — technisch möglich. Das heißt, sie ist durch Volksschichten hindurch über Landesgrenzen hinweg Ausdruck und Klaviatur vieler. Also: ein allgemein gültiges Sprachorgan. So bringt auch die vorzügliche Bilderauswahl neben seltenen Spitzenleistungen durchgehend — zeitgemäßes Allgemeinniveau. Auf die Laienproduktivität (ein schon von Franz Roh früher behandeltes Gebiet in der Malerei) wird sogar besonderer Akzent gelegt. Zu der Gesamteinstellung der Herausgeber gehört auch die durch den niederen Preis allgemeine Zugänglichkeit des Buches. Giedion

SAMMLER UND MARKT

MUSEUMSVERKÄUFE

Aus der Eremitage hat die Sowjetregierung kürzlich vier Bilder auf dem Umweg über einen angesehenen internationalen Händler-Konzern nach Amerika verkauft, und zwar den »Englischen Gruß« des Jean van Eyck, ferner je ein bedeutendes Bild von Rembrandt, Frans Hals und van Dyck. Der »Englische Gruß« des van Eyck ist inzwischen in den Besitz des amerikanischen Sammlers und Schatzkanzlers W. Mellon übergegangen. Der Preis für sämtliche Bilder soll etwa 6 Millionen RM. betragen haben. Wie man aus bester Quelle hört, soll dieser erste Verkauf aus der Eremitage wirtschaftspolitischen Erwägungen entsprungen sein, und es besteht kaum die Absicht, einen weiteren Verkauf zu tätigen.

So wenig Europa direkt von dieser Maßnahme der Sowjetregierung getroffen wird, so sehr ist die öffentliche Meinung über einen anderen geplanten Verkauf erregt, den der Freistaat Braunschweig zur Konsolidierung seiner musealen Verhältnisse plant. Es handelt sich da um den berühmten Vermeer, »Mädchen mit Weinglas«, der noch 1928 auf der viel besuchten Berliner Ausstellung »Das holländische Interieur« zu sehen war und von dort in seine stille Zurückgezogenheit nach Braunschweig heimkehrte. Gewiß ist dies nicht das erste Beispiel, daß deutsche Museen aus ihren Beständen abgeben, um neue Mittel für die Erhaltung und den Ausbau der Sammlungen zu schaffen. Aber diesmal handelt es sich um ein Meisterwerk allerhöchsten Grades, das zwar jahrzehntelang ein recht abgeschiedenes Dasein geführt hat, weil das Braunschweiger Museum nicht zu den Stätten gehört, die der Fremdenstrom alljährlich zu besuchen pflegt und das kompliziert den Fall für die öffentliche Meinung. Der Fall liegt aber auch sonst in Braunschweig anders als in Petersburg, denn es handelt sich hier um eine Existenzfrage des Museums und die Weiterentwicklung seiner Sammlungen. Wenn sich die Braunschweiger Regierung entschließt, dieser Not ein so erhebliches Opfer zu bringen, dann könnte sie nur entschuldigt werden, wenn sie über die nackte Existenzfrage hinaus einen künstlerischen Neuaufbau beschließt, der den Verlust nicht nur wettmacht, sondern Zukunftsmöglichkeiten eröffnet, an die die maßgebenden Herren in Braunschweig wahrscheinlich längst gedacht haben. Denn auf die Dauer kann eine solche Provinzsammlung auch von dem schönsten Vermeer und dem ergreifendsten Rembrandt allein nicht leben, wenn sie nicht von innen heraus selbst Leben zeugt. Was für so viele aus den fürstlichen Hinterlassenschaften übernommene Provinzsammlungen gilt, trifft in besonderem Maße auf das Braunschweiger Museum zu, das, wenn es sich nur auf das Konservieren der Schätze verlegt, für die Gegenwart langsam abstirbt. Nicht zu sprechen von der Tatsache des rein materiellen Verfalls, der sich jetzt bereits in erschreckender Deutlichkeit kundgibt.

Trifft aber die Höhe der in der Öffentlichkeit diskutierten Verkaufssumme für den Vermeer wirklich zu, dann müßte allein das jährliche Erträgnis an Zinsen nicht nur für Erhaltung und Renovierung ausreichen, sondern auch noch einen sehr beträchtlichen Einkaufsfonds abwerfen, der aus dieser heute toten Sammlung ein lebendiges Instrument machen könnte, und es fragt sich, ob es nicht von unserem Standpunkt aus doch richtig ist, den Vermeer der Not der Zeit zum Opfer zu bringen und auf Grund eines solchen Opfers ein aktuelles museales Programm zu entwickeln, das beispielsweise ebenso auf alte wie moderne deutsche Kunst eingestellt sein müßte. Auf diesem Gebiet be-

A. Altdorfer Die Madonna in einer Landschaft. B. 17
Aus der Kupferstich-Versteigerung bei C. G. Boerner, Leipzig am 11.—15. November

»Nadat« (Der Meister mit der Mausefalle) Die hl. Anna selbdritt
Aus der Kupferstich-Versteigerung bei C. G. Boerner, Leipzig, am 11.—13. November

stehen, wie eben erst die Erwerbung des Bertram-Altars für Hannover zeigt, Chancen, die selbst den Verlust eines Vermeer ausgleichen können, garnicht zu sprechen von der Pflege der modernen Kunst, um die seit langem in Braunschweig von einer kleinen Gruppe begeisterter Bürger— ähnlich wie im benachbarten Hannover—gekämpft wird.
Zusammenfassend wäre demnach zu sagen: Nur wenn das Opfer des einen Bildes ein neues kluges und zukunftsreiches, aktives Programm zur Folge hätte, würde man den Entschluß der Braunschweiger Staatsregierung verstehen. Biermann

GRAPHIKVERSTEIGERUNGEN

Inkunabelholzschnitte des 15. Jahrhunderts und Kupferstiche alter Meister bei Hollstein & Puppel, Berlin / Graphik alter Meister bei C. G. Boerner, Leipzig

Die Versteigerung alter Graphik durch Hollstein & Puppel am 7. und 8. November muß als Ereignis von außerordentlicher Bedeutung angesprochen werden. Denn im Rahmen der Auktion wird die älteste Sammlung graphischer Blätter, die durch fast fünf Jahrhunderte erhalten geblieben ist, aufgelöst werden. Es sind die 44 Blätter zumeist oberrheinischer Formschnitte des 15. Jahrhunderts, darunter nicht weniger als 42 Unika.
Zu den frühesten Zeugnissen der um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen und nach wenigen Jahrzehnten wieder abgestorbenen Metallschneidekunst zählen die drei Schrotblätter, von denen der heilige Georg wegen der Verwandtschaft zu einem 1454 datierten heiligen Bernhardin (Schr. 2567) als das älteste dieser Blätter anzusehen ist, während die Kreuzigung und der heilige Andreas schon technische Fortschritte erkennen lassen.
Unter den Holzschnitten sind die beiden Blätter von der Hand des Meisters des Christophorus, die 1423 datiert sind, als die größten Kostbarkeiten zu betrachten. Nicht weniger bedeutend sind die um 1418 entstandene Madonna mit vier weiblichen Heiligen, eine ungewöhnlich fein bemalte heilige Margarethe und sechs Darstellungen der Sybillen und Propheten, bei denen umstritten ist, ob sie dem Bandrollenmeister als Vorbilder gedient haben oder nach seinen Stichen kopiert worden sind.
Daran schließt sich eine umfangreiche Kupferstichsammlung, die zum großen Teil aus dem Besitz des Freiherrn von G.... stammt. Am vielseitigsten ist die Kollektion von Kupferstichen und Holzschnitten des Lucas van Leyden, dessen graphisches Oeuvre seit der Versteigerung der Sammlung Harrach 1867 in gleicher Vollständigkeit nicht wieder ausgeboten worden ist. Von den Hauptblättern verdienen: Abigail vor David, die große Anbetung der Könige, die runde Passion, das große Ecce Homo, die Madonna in der Strahlenglorie, der Magdalenentanz, die Krieger im Walde, der Mann mit der Fackel, das Bildnis Kaiser Maximilians ihrer Seltenheit und Druckqualität wegen besonders hervorgehoben zu werden. Lucas' Zeitgenosse Albrecht Dürer ist mit der vollständigen Kupferstichpassion, mehreren Madonnen, dem heiligen Hieronymus in der Zelle, Apoll und Diana, der Melancholie, der Fortuna, dem Bildnis des Erasmus von Rotterdam in guten Drucken vertreten. Unter seinen Holzschnitten stehen der Probedruck von »Christus am Kreuz« und »Sim-

Lucas van Leyden — Tanz der hl. Magdalena (B. 122. V. 121, I)
Aus der Versteigerung bei Hollstein & Puppel, Berlin, am 7./8. November

son den Löwen tötend« obenan. Von Israel van Meckenem enthält die Versteigerung das äußerst seltene Blatt »Arzt und Apotheker« (Cosmas und Damian), die heilige Elisabeth, die Gregors-Messe und mehrere kulturgeschichtlich interessante Blätter, wie das ungleiche Paar, den Lautenspieler und die Sängerin. Martin Schongauer hat die große Darstellung von Christus am Kreuz mit vier Engeln, Johannes auf Patmos, den heiligen Augustin, den heiligen Martin und mehrere Blätter aus der Passion zugesteuert. Rembrandt wird durch das Blatt »La petite Tombe«, einige Landschaften (darunter die Hütte zwischen Bäumen und dem viereckigen Turm, die Hütte mit dem Heuschober, das Goldwiegerfeld, die Landschaft mit der Schafherde) und dem Bildnis des Jan Asselyn im zweiten Zustand gut repräsentiert. Von den übrigen großen Meistern der Graphik sind Aldegrever, Altdorfer, Zasinger, Cranach, Bruegel, Goltzius und Callot mit ansprechenden und qualitativ guten Drucken vertreten.

*

Wenige Tage später, vom 11.—13. November, veranstaltet C. G. Boerner in Leipzig eine Versteigerung von Dubletten der Eremitage und anderer öffentlicher Sammlungen der Sowjet-Union, enthaltend wertvolle Inkunabeln des Kupferstichs und einen Überblick über das gesamte graphische Gebiet bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Unter den italienischen Stichen ist ein um 1450 entstandener heiliger Hieronymus von der Hand eines anonymen Florentiner Meisters das früheste Blatt. Ihm schließen sich eine Anzahl von Arbeiten Mantegnas, wie die Beweinung Christi in Querformat, die Auferstehung Christi, eine Madonna und der Kampf der Seegottheiten (von zwei Platten gedruckt) an. Der Meister mit der Mausefalle ist mit der heiligen Anna selbdritt (im ersten Zustand), Giulio Campagnola mit der nur in wenigen Exemplaren bekannten Venus in der Landschaft vertreten. Unter den Inkunabeln des deutschen Kupferstichs ragen die Blätter vom Meister ES, dem Meister mit den Bandrollen und Martin Schongauer hervor. Dürer kann eine ganze Reihe vorzüglicher Drucke vorweisen, wie den heiligen Hieronymus in der Zelle, Adam und Eva, die Geburt Christi, den heiligen Eustachius, die Jungfrau mit der Birne, die komplette Kupferstichpassion. Unter den Meistern neben Dürer verdienen Seltenheiten von Lucas van Leyden, Hirschvogel und Lautensack besondere Beachtung. Das Hauptwerk der Rembrandt-Kollektion ist ein erstklassiger Abdruck der »Darstellung im Tempel« im Hochformat. Weitere Kostbarkeiten seiner Radierkunst sind die drei Kreuze, der Mardochäus, Christus lehrend und einige Landschaften. Wenzel Holler, Adriaen van Ostade, Delff, de Gheyn, Matham u. a. haben viele Raritäten und frühe Zustände aufzuweisen. S.

I. van Meckenem   Hl. Elisabeth (B. 127. G. 331, I)
Aus der Versteigerung bei Hollstein & Puppel, Berlin am 7./8. November

VERSTEIGERUNGEN BEI LEPKE

Am 21. Oktober versteigert Lepke eine reiche Porzellansammlung, die in der Hauptsache Arbeiten der Manufakturen von Meißen, Berlin, Sèvres, Wien und Kopenhagen umfaßt. Die figürlichen Porzellane der Kollektion gehören größtenteils der Mitte des 18. Jahrhunderts an. Als Unikum befindet sich darunter die Gruppe, die anläßlich des Friedensschlusses zwischen Dänemark und Holstein in Meißen in Auftrag gegeben wurde, ein Obelisk mit zahlreichen allegorischen Figuren. Weiten Raum nehmen die Geschirre, darunter ganze Service ein. Besonderes Interesse beansprucht eine Reihe von Tellern mit den Städteansichten von Berlin und München aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Wenige Tage später, am 28. Oktober, folgt eine Versteigerung von Gemälden alter Meister aus verschiedenem Besitz. Der alten Berliner Sammlung Eugen Schweitzer gehören eine Reihe italienischer Bilder und eine Anbetung der Könige, ein Frühwerk des Meisters des Bartholomäus-Altars, an. Aus der Sammlung eines deutschen Diplomaten stammen eine Anzahl niederländischer Bilder von Francken, Esaias van de Velde, Lely, Fyt, Weenix, Hondecoeter und einige dekorative Arbeiten von Marieschi und Vernet. Die Bestände der Bank für Deutsche Beamte sind mit Arbeiten holländischer Meister des 17. Jahrhunderts, wie Lingelbach, S. de Koninck, Heemskerk, Toorenvliet, Duck, Wyck, Heeremans vertreten. Aus ungenanntem Privatbesitz kommen einige Bildnisse von Moroni, Pourbus, Ravesteyn und Pesne und eine Darstellung der Susanna im Bade von Pepyn, die bisher nur in dem Stich des Balliu bekannt gewesen ist.

Am 11. November versteigert Lepke den Nachlaß Eugen Schweitzer, Berlin, die Sammlung R. Löbbecke, Braunschweig, und die Sammlung eines deutschen Diplomaten. Die Versteigerung bringt Möbel, kunstgewerbliche Arbeiten und Skulpturen auf den Markt. Unter den Möbeln befinden sich italienische Sgabelli der Renaissance, eine Pariser Salongarnitur um 1780, französische Kommoden, Schreibsekretäre, Sessel des späteren 18. Jahrhunderts. Das Kunstgewerbe ist mit Majoliken aus Castel Durante, Urbino, Faenza, Venedig u. a., Berliner und Fürstenberger Porzellanen, Delfter Fayencen, Tischkandelabern, Wandappliquen und Uhren des Louis XVI. und Empire vertreten. Von den Skulpturen sind einige italienische und niederländische Arbeiten der Renaissance und des Barock und eine Anzahl von Holzbildwerken der deutschen Spätgotik hervorzuheben.

Am Tage darauf versteigert Lepke Werke antiker Kunst aus den Sammlungen Löbbecke, Braunschweig, und Dr. Witte, Rostock. Die Auktion enthält Marmorarbeiten vom 4. Jahrhundert v. Chr. bis in die römische Kaiserzeit, Bronzestatuetten, griechische und italienische Terrakotten, Beispiele attischer und unteritalischer Vasenmalerei, darunter schwarz- und rotfigurige Amphoren des 6. und 5. Jahrhunderts, eine rotfigurige Hydria des 5. Jahrunderts, eine apulische figürliche Lekythos. S.

FRANKFURT a. M.

Am 21. Oktober findet bei Hugo Helbing, Frankfurt a. M., die Versteigerung der Sammlung Jacob H. Weiller statt, die zu den wichtigsten und bekanntesten Privatsammlungen gehört. Das Schwergewicht der Weillerschen Sammlung liegt auf dem Gebiet der Plastik des Mittelalters und der Renaissance. Es seien hier nur zwei bedeutende Steinreliefs eines französischen Meisters der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, ferner ein besonders reizvolles Paar Leuchterengel eines Florentiner Meisters aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erwähnt. Von Syrlin d. J. eine schöne Madonna mit Kind, ein Ritter eines Tiroler Meisters aus der Landshuter Gegend, ein Altar von Valentin Lendenstreich und zahlreiche kleine Plastiken zeigt der Katalog. Auch moderne Franzosen befinden sich in der Sammlung. Von Carrière sehen wir ein

Christophorus-Meister. Oberrheinisch ca. 1450 Einblattholzschnitt (Schr. 98)
Aus der Versteigerung bei Hollstein & Puppel, Berlin, am 7./8. November

hübsches Kinderköpfchen, von Courbet, Dupré und Decamps schöne Landschaften, von Renoir einen Frauenkopf, von Gauguin eine Landschaft, von Pissarro zwei feine Gouachebilder. Ferner begegnen wir Signac, Vlaminc, Camoin, Lascaux u. a. m. Den Beschluß bilden eine Gobelingarnitur, mittelalterliche und Renaissance-Truhen und -Schränke, rheinische Sitzmöbel des 16. Jahrhunderts und schließlich Louis XVI.-Sitzgarnituren und besonders schöne französische Empiremöbel. K.

MÜNCHNER VERSTEIGERUNG

Die Versteigerung der Sammlung von Heyl, die am 28./29. Oktober bei Helbing stattfindet, wird manche Überraschungen bieten. Baron Heyl hatte besonderen Grund auf seine Antiken stolz zu sein. Von außergewöhnlicher Feinheit ist der Kopf einer Frau, der von einem attischen Grabmal aus der Mitte des 4. Jahrhunderts stammt. Unter den zahlreichen Terrakotten ragt eine kleinasiatische Aphrodite aus dem 2. Jahrhundert hervor, unter den

Vasen ist eine prachtvolle schwarzfigurige attische Hydria vom Ende des 6. Jahrhunderts, ein rotfiguriger Lekythos mit der Gestalt eines reitenden Epheben, um 460, und schließlich der Schalenboden des Penthesileamalers, um 470, besonders zu erwähnen. Die monumentale Plastik wird höchst wirkungsvoll vertreten durch einen vorzüglichen Jünglingskopf, der wohl zu Recht mit dem Leochares in Verbindung gebracht wird.

Unter den Kunstwerken aus neuerer Zeit sind zwei Gemälde zu nennen, die Mayer und von Hadeln dem Tizian gegeben haben. Das erste ein Bildnis des Gabriel Tadino, Praefekten der kaiserlichen Artillerie, nach einer (späteren) Aufschrift im Jahre 1538 gemalt, etwas ungewöhnlich weich in der Modellierung, warm in der Farbe. Das zweite eine jener Darstellungen von Venus und Adonis, die in einer Reihe von Exemplaren erhalten sind; am nächsten steht zweifellos dasjenige des Earl of Normanton.

Ein bemerkenswert gutes Bildnis des Kardinals Aldobrandini rührt von der Hand des Girolamo Siciolante da Sermoneta her, der als Bildnismaler noch stark unterschätzt wird. Ein Bildnis von der gleichen Hand ist vor einiger Zeit leider aus der Pinakothek in den Palazzo Venezia gewandert.

Die Reihe italienischer Porträts erfährt ihren Abschluß durch ein ausgezeichnetes Bildnis eines venezianischen Nobile in voller Figur von Alessandro Longhi. Ein Bildnis aus der gleichen Zeit von der Anna Dorothea Therbusch ist wertvoll als Zeugnis bürgerlich-preußischer Kultur und von besonderem Reiz gegenüber den wesentlich aristokratischeren Porträts ihrer Schwester Anna Rosina Lisjewska. Ein Damenbildnis von Georges de Marées reiht sich hier würdig an und gibt Gelegenheit zu interessanten Vergleichen.

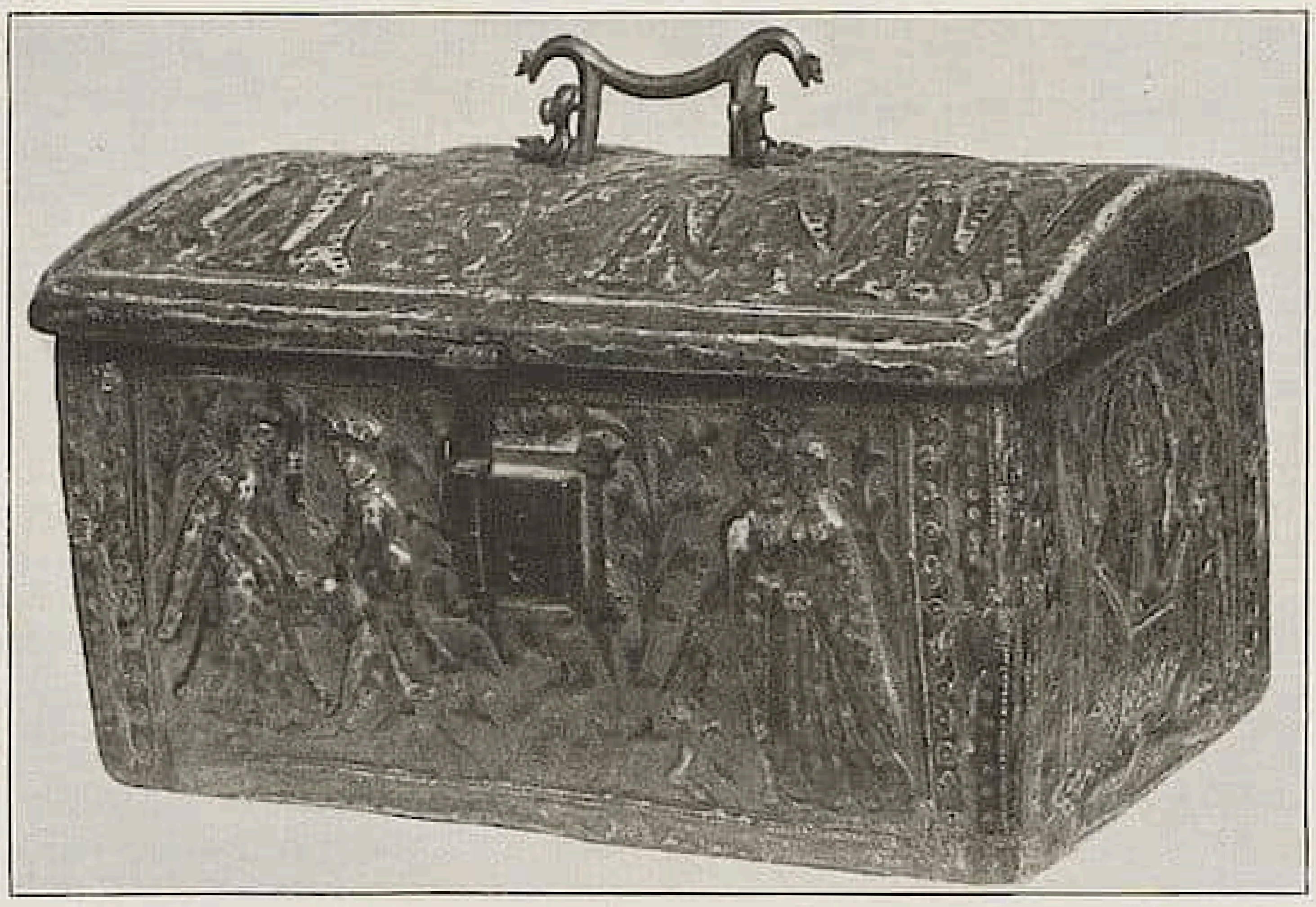
Unter den Holländern und Flamen des 17. Jahrhunderts sind ein Reiterbildnis von Deodat van der Mont, ein später Nicolaes Maes und ein ausgezeichnetes Stilleben von Frans Snyders hervorzuheben, unter den italienischen Primitiven eine reizvolle sienesische Predella mit dem Martyrium der hl. Barbara, Matteo di Giovanni zugeschrieben. Von den kunstgewerblichen Gegenständen sind ein schöner burgundischer Stollenschrank der Richtung, die man mit dem Namen des Hugues Sanbin bezeichnet, und ein prachtvoller Schrank des 'reifen Rokoko mit dem Monogramm des Kurfürsten Carl Theodor von Pfalz-Bayern zu erwähnen.

Die Sammlung der Bilder des 19. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch Werke von A. Feuerbach (mit dem Bildnis der Nanna als Poesie), W. von Kobell und namentlich durch mehr als ein Dutzend Bildnisse Fr. von Lenbachs, die zum großen Teil den achtziger und beginnenden neunziger Jahren angehören. Auch M. von Schwind und H. Thoma sind mit charakteristischen Werken vertreten. M. W.

Syrlin d. J.
Aus der Versteigerung der Sammlung Jacob H. Weiller bei Hugo Helbing in Frankfurt a. M. am 21. Oktober

DIE VERSTEIGERUNG FIGDOR

Besucht von Sammlern und Händlern aller Länder ging die Versteigerung der Gemälde, Skulpturen und kunstgewerblichen Arbeiten in Berlin vor sich. Die Hauptwerke der Sammlung waren trotz der Wirtschaftskrise arg umstritten und erzielten sehr beachtliche, wenn nicht gar Rekordpreise. Weniger aufnahmefähig war der Markt — wie zu er-



Oberitalienisch, erste Hälfte 15. Jahrh. Großes Minnekästchen
H. 26, Br. 27,5, T. 18 cm Holz, vergoldet und bemalt
Aus der Versteigerung eines deutschen Diplomaten am 11. November durch Rudolph Lepke in Berlin

warten stand — für eine Anzahl mittlerer und kleinerer Qualitäten, zumeist Arbeiten kulturgeschichtlichen, nicht rein künstlerischen Interesses. Mit rund vier Millionen Mark Gesamtergebnis rangiert die Figdor-Versteigerung in der Reihe der von Cassirer veranstalteten Auktionen hinter den Sammlungen Huldschinsky, Spiridon, Eduard Simon. Bedenkt man, daß alle die genannten Kollektionen in den letzten drei Jahren in Berlin ausgeboten worden sind, die Sammlung Figdor sogar in Zeiten höchster wirtschaftlicher Depression stattfand, dann kann man nicht leugnen, daß Berlin seine Stellung als einer der Hauptorte des internationalen Kunsthandels zu behaupten versteht.

Die Versteigerung begann mit dem Ausgebot der italienischen Gemälde, die insgesamt rund 500000 RM. einbrachten. Den höchsten Preis hatte die Madonna in der Landschaft von Giovanni di Paolo, die Agnew, London, für 135000 RM. erwarb. Den heiligen Augustin desselben Meisters sicherte sich die Galerie Fleischmann, München, für 100000 RM. Für Pinturicchios heiligen Eustachius zahlte die Galerie Matthiesen, Berlin, 60000 RM.; das Brustbild des Beroaldus von Predis wurde Goudstikker bei 42000 RM. zugeschlagen, ein geringer Preis angesichts der außergewöhnlich guten Qualität und Erhaltung des Werkes. Unter den niederländischen Gemälden hatte, wie vorauszusehen war, der verlorene Sohn von Hieronymus Bosch den Rekordpreis der Versteigerung erhalten: 385000 RM., die Goudstikker hierfür anlegte. Die anderen Niederländer folgen in weitem Abstand: die Geburt Christi des burgundischen Meisters um 1400 mit 65000 RM. (de Burlet), die Kreuzabnahme des Meisters der Figdorschen Kreuzabnahme mit 56000 RM. (Böhler), die beiden klagenden Frauen von Quentin Massys mit 45000 RM., das weibliche Bildnis des Meisters der Magdalenen-Legende mit 51000 RM. (J. und S. Goldschmidt), der Ausritt zur Falkenjagd desselben Meisters mit 41000 RM. (Fleischmann), das Bildnis Kaiser Maximilians I. vom Meister von Frankfurt mit 41000 RM. (Knoedler). Eine Überraschung waren die 160000 RM., die Duveen für das Männerbildnis ausgab, das der Katalog als süddeutsch bezeichnete, während es Buchner für ein Werk Dürers hält. Den schönen Hieronymus von Frueauf erwarb Baron Thyssen für 105000 RM. Von den vier Strigel-Bildnissen brachten das Bildnis Kaiser Maximilians und das seiner Gattin Maria von Burgund je 60000 RM. Für das Damenbildnis von Cranach zahlte Friedländer 43000 RM. Von den italienischen Skulpturen ging die Tonstatue des heiligen Sebastian von Riccio für 150000 RM. an die Galerie Matthiesen, während Duveen die beiden knienden Engel der Richtung Verrocchios für 82000 RM. und die Stucco-Büste einer jungen Frau von Desiderio für 51000 RM. erwerben konnte. Die brabantische Jesuswiege sicherte sich die Galerie Hinrichsen für den hohen Preis von 49000 RM., die kniende Maria von Hans Klocker (?) das Wiener Museum für 32000 RM., die beiden Medaillons von Hans Schwarz das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum ebenfalls für 49000 RM. Von den Kästchen und Schachteln ging die vom Cicerone ausführlich gewürdigte Brautschachtel (vgl. Heft 1 dieses Jahrgangs) für den ungewöhnlichen Preis von 115000 RM. an Duveen.

Die Preise für die Bronzegeräte des Mittelalters waren überraschend. Brummer, New York, legte für das deutsche Aquamanile mit Simson und dem Löwen geradezu sensationelle 106000 RM. an, und die Galerie Matthiesen bezahlte das Prager Kopfreliquiar mit 64000 RM. S.

BERLIN

Im Anschluß an die Versteigerung der Golddosen versteigerten Hermann Ball und Paul Graupe am 26. September eine Gemäldesammlung meist niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts aus süddeutschem Fürstenbesitz. Auch diese Auktion hatte ein gutes Ergebnis.

So brachte: »Die große Canallandschaft« von Salomon Ruysdael 14 500 RM.; »Das Seestück« von Caspar David Friedrich 8800 RM.; die beiden »Mädchenbildnisse« von Greuze 5200 RM. und 8800 RM.; die »Küstenlandschaft« von Jan van Goyen 10 500 RM.; die »Landschaft« von Isak Ostade 3100 RM.; eine Waldlandschaft von Jacob Salomon Ruysdael 2800 RM.; eine »Ansicht von Haarlem« von Dubois 1200 RM. und drei kleine Bildnisminiaturen von Pitot brachten 1500 RM. K.

Die Kunsthandlung Bohlken hat im Hause des Hotels Adlon, Unter den Linden, eine Filiale eröffnet. Man sieht dort eine Auswahl chinesischer Bronzen der Frühzeit, Steingut und Porzellane aller Epochen und einige Skulpturen bester Provenienz und Qualität. b

KÖLN

Von den Herbstausstellungen des Kölner Kunsthandels verdienen besonderes Augenmerk eine Sammlung peruanischer und mexikanischer Textilien, Töpfereien und Kleinplastik, die aus amerikanischer Privathand jetzt in den Besitz der Galerie Dr. Becker überging, sowie eine gleichfalls privatem Fleiß und Feinsinn zu dankende Sammlung Pascinscher Zeichnungen, Aquarelle und Kaltnadelradierungen in der »Domgalerie«. Mit nicht minderem Gewinn wird man einer Einladung der Kunsthandlung Malmedé & Geißendörfer nachkommen, die jüngst erworbene Meisterwerke aus dem italienischen und niederländischen Barock wie aus der deutschen Renaissance ausstellt, aus einem Gebiet, das die rührige Firma mit besonderer Umsicht bearbeitet. Die aus Berlin kommende Ausstellung Georgischer Kunst im Kölnischen Kunstverein wurde, wie ausdrücklich erwähnt sei, hier von einem engeren Kreis enthusiastisch aufgenommen. J.

VOM WELFENSCHATZ

In letzter Stunde hat die Preußische Staatsregierung die vorbereitete Ausstellung des Welfenschatzes im Berliner Schloßmuseum abgeblasen. Grund: Nicht etwa zarte Rücksicht auf die Interessen des Kunsthandels, sondern die politische Erwägung, daß dieser Schatz Wasser auf die Mühle der Welfenpartei treiben könnte. So geschehen im Deutschland des Jahres 1930. In letzter Stunde hat man trotzdem auch ohne den Segen der preußischen Regierung die Ausstellung in der »Deutschen Gesellschaft« für 14 Tage ermöglicht. B.

NEUE KATALOGE

Die Galerie Caspari, München, hat anläßlich ihrer Ausstellung von Venezianern des 16. bis 18. Jahrhunderts einen geschmackvollen Katalog, der die besten Werke abbildet, mit einem Vorwort von A. L. Mayer veröffentlicht. Von Werken seien u. a. genannt eine Madonna des Alvise Vivarini, Bildnisse von Jacopo Tintoretto, Kompositionsentwürfe von G. B. Tiepolo und Landschaften von Canaletto. K.

DIE KREUZIGUNG IM ROSELIUS-HAUS

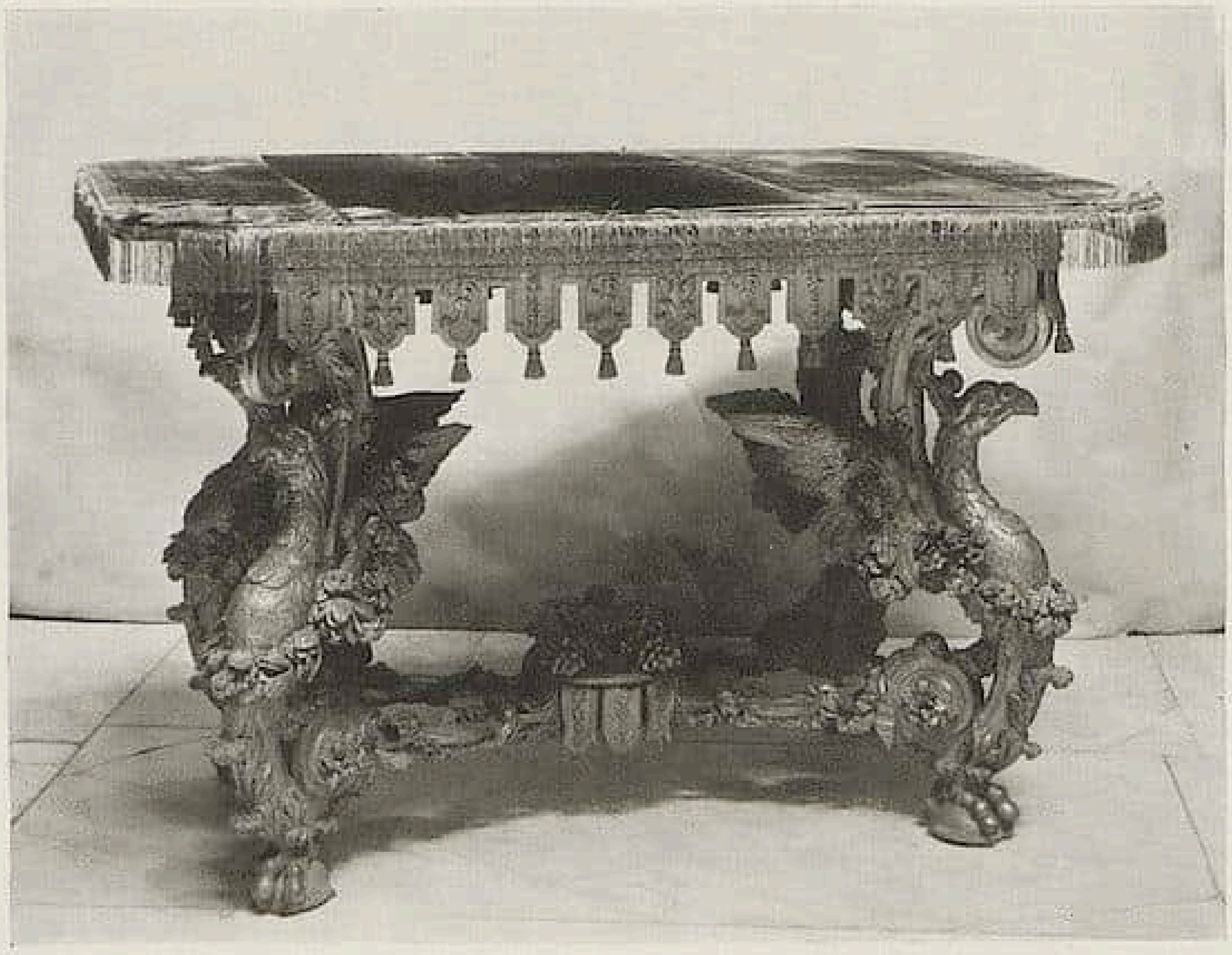
Zu dem im letzten Heft veröffentlichten Aufsatz von V. C. Habicht, »Ein unbekanntes Werk von H. Bornemann«, teilt uns Prof. F. Winkler folgendes mit:

Die »Kreuzigung« des Roselius-Hauses wurde vor mehreren Jahren durch die Galerie Matthiesen für das Museum in Weimar erworben. Unmittelbar danach erkannte Winkler, daß diese »Kreuzigung« ein Werk eines der beiden Meister des Heiligentaler Hochaltars im Lüneburg-Museum sein müsse. Er hat daraufhin Dr. Roselius von dieser Tatsache überzeugt und es ist ihm nach längerem Suchen nach einem günstigen Tauschobjekt gelungen, das Bild aus dem Weimarer Museum für das Roselius-Haus in Bremen zu erwerben. Das war möglich, weil man in Weimar ursprünglich in dem Bild eine Arbeit aus dem Umkreis des Witz vermutet hatte.

Infolge eines Versehens beim Korrekturversand wurde der Artikel H. Bornemann von V. C. Habicht ohne Autorkorrektur gedruckt und es haben sich folgende sinnentstellende Fehler ergeben: Auf S. 454, Zeile 25 heißt es nicht, daß die betreffenden Bilder »vor« dem Heiligentaler Altar von ihm gemalt sind, sondern daß die zitierten Bilder »von« dem Heiligentaler Altar von ihm gemalt sind; ferner auf S. 456, Zeile 9 muß statt »nur« »uns« stehen. r.

Attisch Rotfiguriger Glockenkrater

Aus der Versteigerung der Sammlung Löbbecke-Braunschweig am 12. November durch Rudolph Lepke in Berlin



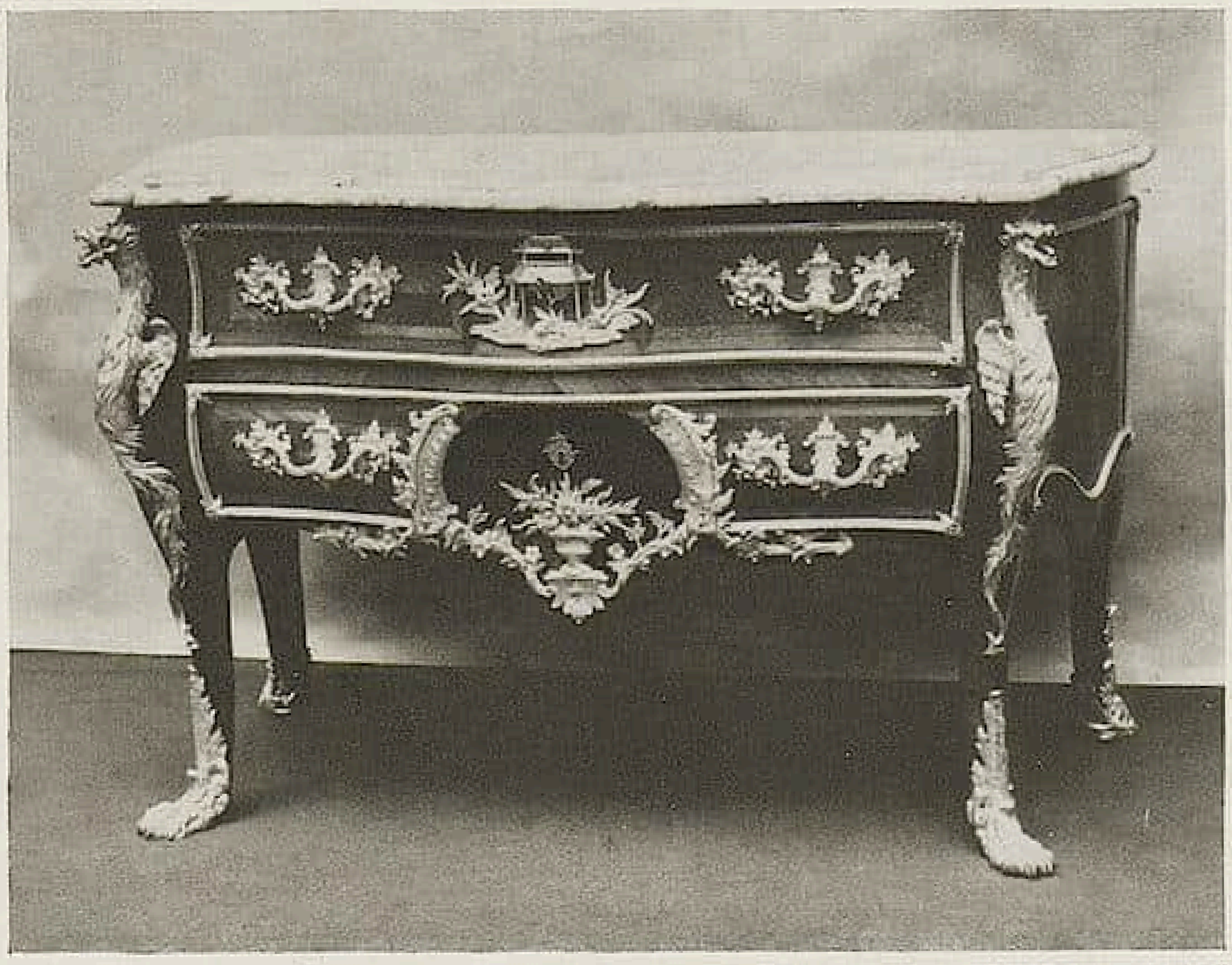
Berlin 1705 — Schloß Charlottenburg — Altartisch

MÖBEL AUS PREUSSISCHEN SCHLÖSSERN IN DER AUSSTELLUNG DER AKADEMIE

VON HANS HUTH

Die von der preußischen Akademie der Künste in Gemeinschaft mit der Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten veranstaltete Ausstellung von Meisterwerken aus preußischen Schlössern bietet erwünschte Gelegenheit, die allenthalben in den Schlössern verstreuten Kunstwerke einmal losgelöst von ihrer historischen Gebundenheit zu betrachten und sie allein im Hinblick auf ihre künstlerischen Werte zu prüfen. Diese Betrachtung muß gerade Möbeln besonders zugute kommen, da der Beschauer allzu oft geneigt ist, sie als bloße Gebrauchsgegenstände oder als dekorative Elemente aufzufassen.

Aus gotischer Zeit konnte eine sonst im Flatowturm (Park von Neubabelsberg) befindliche niederdeutsche eichene Truhe (435), um 1480, deren Vorderseite mit einem Schnitzwerk des Stammbaum Jesse dekoriert ist, gezeigt werden. Reicher vertreten ist das 17. Jahrhundert. Durch eine glückliche Fügung konnte eine Reihe von Möbeln zusammengestellt werden, deren Entstehungszeit oder Herkunft näher bestimmbar ist. Aus der Kasseler Löwenburg stammt ein 1605 datierter Tisch (431) mit Kalksteinplatte, dessen geätzte figürliche Darstellungen, zwischen den, vor jedem Sitzplatz angebrachten, ebenfalls eingeätzten Singstimmen eines Kanons, in sehr reizvoller Weise farbig behandelt sind. Ein anderer Tisch (5) aus dem Neuen Palais in Potsdam ist mit einer schwarzen, mit Perlmutter eingelegten Marmorplatte versehen, die von Dierck van Rysvyck (1655) signiert ist. Andere Arbeiten dieses selten vorkommenden Meisters befinden sich im Amsterdamer Rijksmuseum und im Grünen Gewölbe. Eine elfenbeinfurnierte Bank (Monbijou, 395) gehört zu einer Garnitur aus dem Besitz des Grafen Johann Moritz von Nassau-Siegen, die 1639/40 datiert ist. Die Elfenbeinschnitzerei zeigt gewisse Anklänge an Arbeiten aus Niederländisch-Indien und weist damit nicht nur durch den



Cressent, Paris um 1735 — Kommode
Schloß Wilhelmstal

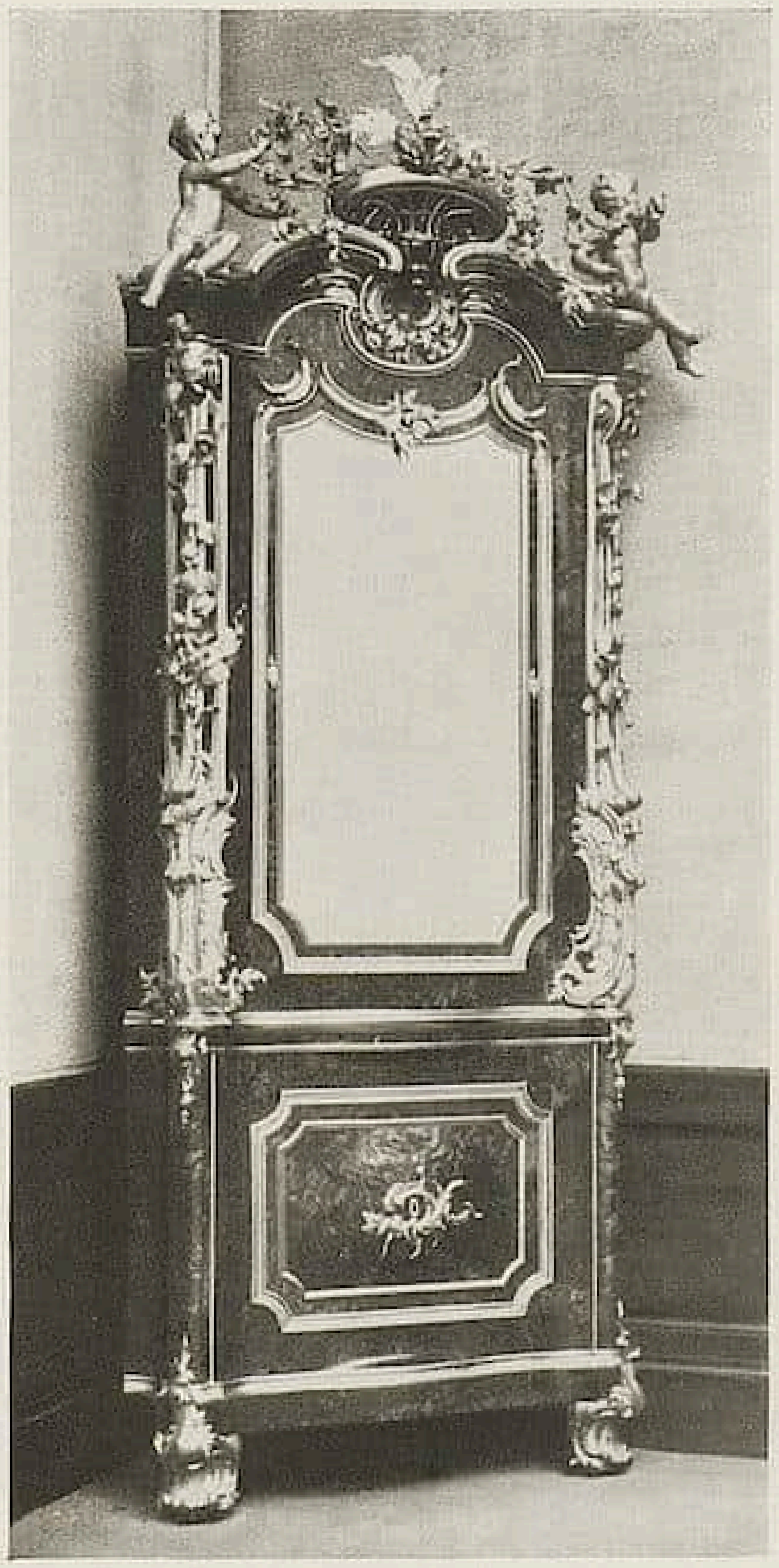
ehemaligen Besitzer auf holländische Herkunft. Historisch interessant ist ein Kabinettschrank mit zwei Gueridons (400, 398), deren Herkunft aus dem Heidelberger Schloß sicher nachzuweisen ist; dieses Mobiliar stellt also wohl das einzig erhaltene aus der reichen Ausstattung des Schlosses dar. Weiterhin ist aber der Schrank wichtig wegen seiner eigenartigen Technik: der Grund zwischen den Zinneinlagen und den schweren rahmenden Zinnleisten ist ausgefüllt mit hintermalten und durchsichtig gemachten Hornauflagen. Diese ganz ungewöhnliche Technik wurde von dem Meister H. D. Sommer in Künzelsau am Ende des 17. Jahrhunderts ausgeübt. Mit ebenfalls sehr reichen Zinneinlagen ist ein anderer Kabinettschrank (Abb. S. 539 [410]) dekoriert, den ein Antwerpener Kunsttischler im Jahre 1700 dem Bischof von Trier lieferte. Die zeitliche und örtliche Fixierung dieses Möbels ist aufschlußreich, stellt es doch den Typ eines weitverbreiteten Antwerpener Exportartikels dar. Vielleicht ist Antwerpen auch der Herkunftsort eines sehr zierlichen kleinen Schreibtisches aus Monbijou (6), der mit gravierten Messingeinlagen, auf denen mittels Chinoiserien Jagdszenen und Wissenschaften dargestellt sind, dekoriert ist; dazwischen blitzt grüngefärbter Bein- oder gravierter Perlmutterbelag auf. Wichtig für die Kenntnis der Chinoiserie-Lackmöbel ist ein Münzschrank (390), der früher der Kunstkammer gehörte. Auf Grund der Übereinstimmung des Schrankes mit einem zeitgenössischen Kupfer aus einer Publikation Lorenz Begers hat C. F. Förster in ihm eine Arbeit des in Berlin tätigen Gerard Dagly erkannt. Mit Hilfe dieser sehr einleuchtenden Zuschreibung lassen sich vielleicht noch andere Arbeiten dieses Künstlers bestimmen. Zwei weitere Kabinettschränke (Monbijou 392, Charlottenburg 397), ebenfalls vom Ende des 17. Jahrhunderts, sind farbig sehr reizvoll in chinesischer Manier auf hellem Grunde dekoriert. Einige Petit-Point-Stühle (391) und eine Reihe von sechs mit sehr seltenem holländischen Wollsamt bezogenen Stühlen (447) in leuchtenden roten und blauen Farben runden das Bild der Wohnkultur des 17. Jahrhunderts ab. Pracht und häufig Absonderlichkeit des Werkstoffes geben im Verein mit einer etwas steifen Würde diesen Möbeln das Gepräge.

Einige Möbel aus der ersten Einrichtung des Schlosses Charlottenburg geben Proben

Antwerpen 1700 Kabinettschrank. Skizze
Schloß Charlottenburg

Berliner Möbelkunst vom Beginn des 18. Jahrhunderts. Der Altartisch (48) aus der Schloßkapelle zeigt reiche Schnitzerei, wie wir sie auch auf den Vertäfelungen und den Türen des Schlosses aus jener Zeit finden. Etwas später entstand ein sogenannter Juwelenschrank (68) aus Zedernholz mit feinen Messingeinlagen. Dieses außerordentlich harmonisch gebaute Möbel ist sehr eigenartig in seiner Form und läßt den Wunsch nach ähnlichen Stücken Berliner Herkunft laut werden.

Als früheste Möbel aus der Zeit Friedrichs des Großen lernt man ein Sofa und zwei Taburets (110, 113) mit reichgeschnitztem und vergoldetem Rocailleornament aus Schloß Charlottenburg kennen. Nach dem Entwurf von Nahl, dem »directeur des Ornaments«, wurde um 1740 ein versilberter Pfeilertisch (95) aus der Bibliothek in Charlottenburg angefertigt. Weiter folgen dann Proben (Saal 2) aus allen Bauperioden der Potsdamer Schlösser bis zum Tode Friedrichs. Alle, auch die spätesten Möbel zeigen noch Rokokoformen, nur ganz selten sind klassizistische Motive zu spüren. Besonders schön ist ein versilbertes Sofa (84), bei dem der rote Bolus hervorschimmert, nach einem Entwurf von Hoppenhaupt d. J. Eckschränke (105) mit Bronzen von Kambly, vergoldet von



Kambly, Eckschrank. 1756

Stadtschloß Potsdam

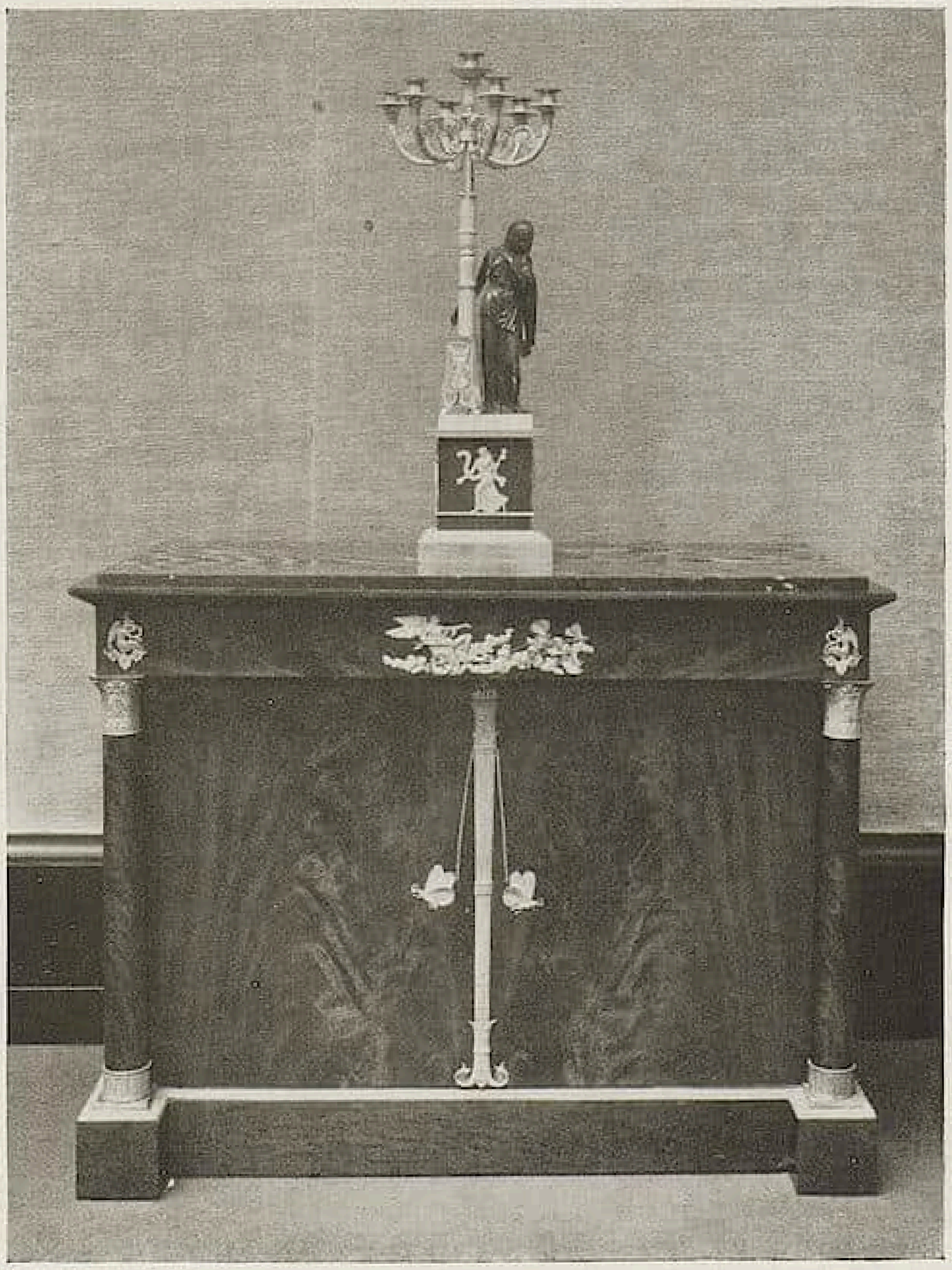
»Morel Doreur Fran Say«, zum Teil nach Entwurf von Knobelsdorf (81), zeigen den Schwung des Potsdamer Rokoko und den Reichtum des verwendeten Materials. Der Schreibtisch (144) des Königs aus dem Potsdamer Stadtschloß mit seinem edlen silbernen Beschlag mutet in der Form fast wie ein französisches Möbel an und zeigt doch in den Einzelheiten die Lebendigkeit deutscher Erfindung, die sich bei dem farbig intarsierten Schreibtisch von Spindler (146) mit seiner für die Herkunft charakteristischen schrägen Schreibplatte in reichster Üppigkeit ergeht.

Betrachtet man die, von dem zuerst in Berlin und später in Kassel tätigem, Nahl entworfenen Rahmen der Wilhelmstaler Schönheitsgalerie (148, 150 usw.), so fällt der Übergang zum Kasseler Rokoko nicht schwer. Leider ist es nicht besonders gut vertreten, da wohlerhaltene Möbel dieser Zeit in den Kasseler Schlössern nicht häufig sind. Einige vergoldete Lehnsessel (159) und ein mit Lackplatte versehener Tisch (160) müssen aushelfen. Aus der Not wurde aber eine Tugend gemacht, indem man in dem Kasseler Raum frühe Roentgenmöbel vereinigte. Mit gewissem Recht, denn Roentgenmöbel sind schließlich charakteristisch für alle Hofhaltungen jener Zeit: die für Kassel gelieferte Uhr (166) und der frühe Schreibtisch (173) aus der Zeit Abraham Roentgens, ein Toilettetisch (149) aus Homburg und der ovale Tisch (170), den Friedrich der Große 1770 mit 15 Louisdor bezahlte, beweisen das zur Genüge. Aber auch französische Eckschränke (157, 151) dokumentieren in dem Kasseler Raum ebenso wie die aus Wilhelmstal stammenden Kommoden (175, 180, 187, 193, 197) in der »Tribuna«, in der das in einem Rahmen vereinigte »Firmenschild Gersaints« hängt, welchen hervorragenden Platz Erzeugnisse der französischen Ebenisterie am Kasseler Hofe ein-

Kassel um 1780 Armstuhl
Schloß Wilhelmstal

Berlin 1795 Armstuhl
Stadtschloß Potsdam

nahmen. Besonders zu beachten ist eine mit reichem Beschlag versehene Kommode aus der Werkstatt Cressents (180).
Dem französischen Formenkreis entwachsen sind auch zwei Konsoltische (206, 209), die sich jetzt in Schloß Brühl befinden, einst jedoch zur Ausstattung des von Pigage in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts erbauten Schlosses Benrath gehörten. Den eigentlichen Brühler Dekorationsstil repräsentiert der reichgeschnitzte Rahmen des 1746 von des Marées gemalten Porträts des Kurfürsten Clemens August von Cöln (205).
Die Möbel der Louis-Seize-Zeit kann man in zwei gegensätzlichen Reihen kennenlernen. In Berlin herrschte ein etwas behäbiger und schwerfälliger Geschmack, der zwar seine Stilelemente von den reichlich am Hofe vorhandenen späten Möbeln Roentgens (228, 222, 224) bezog, der aber von Roentgens in Berlin ansässigem Schüler David Hacker (216, 232, 235, 239) weitergebildet, schließlich am Ende des 18. Jahrhunderts in jenen Möbeln, mit denen Friedrich Wilhelm III. eine Flucht von Staatszimmern im Potsdamer Stadtschloß einrichtete (258), seine charakteristischen Repräsentanten fand. Stühle (227) in der Art Hepplewhites, die sich Friedrich Wilhelm II. aus England kommen ließ, sehen zwischen den übertrieben und zu groß proportionierten Berliner Stühlen fast gebrechlich aus.
In Kassel waren französische Vorbilder maßgebend, weiß- und golddekorierte Stühle und Sofas in der Art des Jacob mit prachtvollen Lyoner und Hanauer Seidenbezügen (Saal 8) wurden hier bevorzugt. Auf dieser Grundlage drangen dann auch sehr schnell die Erzeugnisse des französischen Empire (Saal 9) ein und wurden in Kassel so gut aufgenommen und verarbeitet, daß die Kasseler Erzeugnisse nicht immer leicht von dem französischen Import zu unterscheiden sind. Als hervorragendstes Werk Kasseler Möbelkunst erscheint ein Schreibtisch (323) des Bildhauers Wiechmann, der dem Künstler



Paris um 1810 — Kommode
Schloß Wilhelmshöhe

willkommene Gelegenheit gab, in dem plastischen Beiwerk seine bildhauerischen Fähigkeiten zu zeigen. Zu gleicher Zeit entstanden in Berlin Stühle (263) von den Brüdern Catel, sie zeigen eine streng zur Antike gewandte Richtung, die schon auf Schinkel hinweist. Erzeugnisse der Schinkelzeit werden nicht mehr gezeigt. Es schien geboten, die Ausstellung zeitlich gegen diese Periode der Wende abzugrenzen.

Die Ausstellung entstand auf Grund des durch Preußens Wachstum mehr oder minder zufällig erworbenen Schloßbesitzes. Man sollte sie — vielleicht an anderer Stelle — noch einmal wiederholen. Dann aber, beschränkt auf das 17. und 18. Jahrhundert unter systematischer Heranziehung aller deutschen Kulturkreise. In veränderter Form käme es also auf eine gewisse Wiederholung der Darmstädter Rokoko-Ausstellung von 1914 heraus, die ja doch durch den Ausbruch des Krieges um den besten Teil ihres Erfolges gebracht wurde. Nachdem zwar der wichtigste Teil der ehemaligen deutschen fürstlichen Kunstschätze in den Besitz der Länder übergegangen ist, der angestammte private Kunstbesitz jedoch mehr denn je bedroht ist, wäre es an der Zeit, diese Ausstellung zu veranstalten. Welcher künstlerische Erfolg für die deutsche Kunst damit erzielt werden könnte, mag man an dem hervorragenden Gelingen der im vorigen Jahr auf Anregung des Prinzen von Hessen in Venedig veranstalteten Ausstellung des italienischen Rokoko ermessen.

EIN CARTEL AUS DER MANUFAKTUR DES JEAN-JOSEPH DE SAINT-GERMAIN UND SEINE VARIANTEN

EIN BEITRAG ZUR FRAGE DES GEKRÖNTEN C

VON HEINRICH GÖBEL

Jean-Joseph de Saint-Germain, ein Sohn des Pariser Ebenisten Joseph de Saint-Germain' in erster Ehe verheiratet mit Edme Poltier (beigesetzt am 10. November 1747), schließt einen zweiten Lebensbund (14. Februar 1749) mit Anne Legrand, der Witwe des Pariser Ebenisten Jean-Paul Lemathieu (Mathieu)[1]. Er betreibt eine umfangreiche Gießer- und Ziseleurtätigkeit in der Sankt-Nikolausstraße (Vorstadt Saint-Antoine), erscheint noch 1772 als maßgebender Künstler seines Faches im »Almanach général des Marchands«[2] und dürfte einige Jahre später seinen Betrieb aufgegeben haben.

Jean-Joseph de Saint-Germain entstammt einer Ebenistenfamilie, er ist mit den führenden Firmen verwandt und verschwägert, kurz, er steht mit beiden Füßen in dem Getriebe der großen Pariser Möbel- und Bronzenerzeugung. Wenn auch einzelne Arbeiten seiner Werkstatt den ausgesprochenen Louis-XVI.-Stil zeigen — um den allgemein angewandten, wenn auch reichlich ungenauen Ausdruck zu gebrauchen —, so liegt doch zweifelsohne der Höhepunkt seines Könnens in den fünfziger und sechziger Jahren des 18. Säkulums. Saint-Germain nennt sich »maître fondeur et ciseleur«, an anderer Stelle wird er auch als »acheveur« geführt, das heißt er steht an der Spitze einer Bronzegießerei, verbunden mit Werkstätten für Ziselierung und Feuervergoldung. Als »sculpteur« (Bildhauer) wird der Meister nicht genannt; die Modelle seiner Arbeiten bezieht er durch zeitgenössische Künstler von Ruf. Möglicherweise betätigte sich Saint-Germain auch als Ornamentzeichner. Das dünne Heftchen der Sammlung Poterlet — »Premier cahier de Vases inventés et dessinés par Mr. de St.-G.« —, das allerdings in reinem Louis XVI. schildert, geht vielleicht auf den Meister zurück[3].

Saint-Germain arbeitet u. a. für Lazare Duvaux, den berühmten marchand-bijoutier Ludwigs XV.[4], der Frankreichs Hochadel zu seinen Kunden zählt. Der Meister wird ehrenvoll erwähnt gelegentlich der Beschreibung der Sammlungen Blondel de Gagnys, der weite Räume seines Hotels an der place de Vendôme mit den köstlichsten Erzeugnissen zeitgenössischen Kunstgewerbes ausstattete. Saint-Germains Name[5] ist gleichrangig mit denen von Vassou (mit dem er gemeinsam eine Marmorsäule für Blondel de Gagny montierte), Coustou l'aîné, Boulle, Gallien, Anguier, Anguste, Caffieri, Cressent, Duplessis u. a.[6].

Die enge Verbindung Duvaux' mit Claude-Thomas Duplessis (gestorben 11. Oktober 1774) legt die Vermutung nahe, daß auch Saint-Germain sich des Meisters, der einen Ruf genoß, der mit dem der Boulle und Caffieri wetteiferte, für die Gestellung von Modellen bediente.

[1] Granges de Surgère, Artistes français des XVII^e et XVIII^e siècles. Paris 1893, S. 185. — Henri Vial, Adrien Marcel et André Girodie, Les Artistes décorateurs du bois, T. II, Päris 1922, S. 137. — Arch. nat. J. 14 108. — Comte François de Salverte, Les ébénistes du XVIII^e siècle, Paris 1923, S. 216.

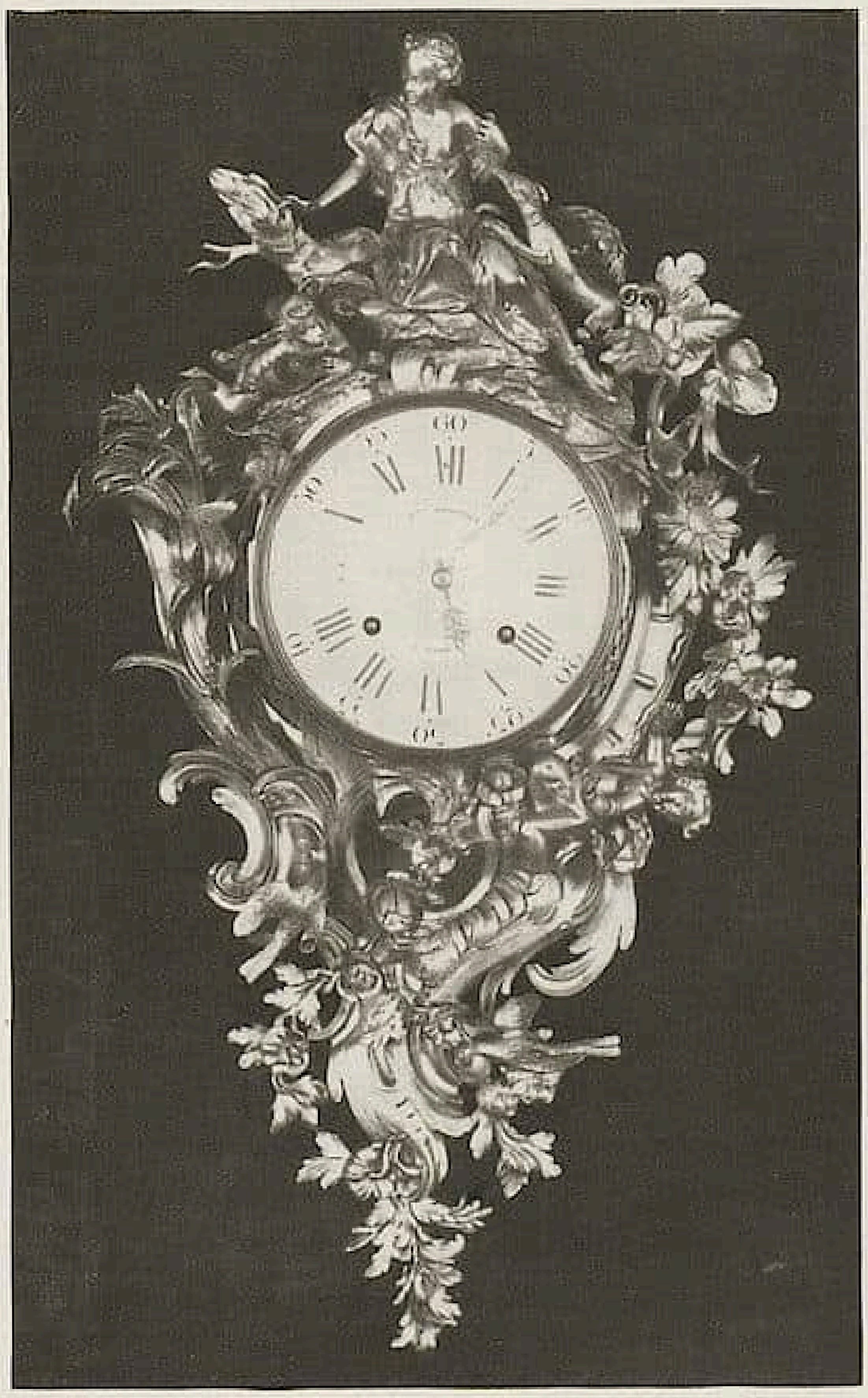
[2] Baron Ch. Daviller, Le cabinet du duc d'Aumont et les amateurs de son temps, Paris 1870. — Alph. Maze-Sencier, Le Livre des Collectionneurs, Paris 1885, S. 240.

[3] D. Guilmard, Les Maîtres Ornemanistes, Paris 1880, Texte, S. 267, Nr. 126.

[4] Louis Courajod, Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758.

[5] L. Courajod, a. a. O., S. CCXLIff.

[6] Dictionaire pitt. et hist. d'Hébert, 1766, t. I^er, S. 36—81.



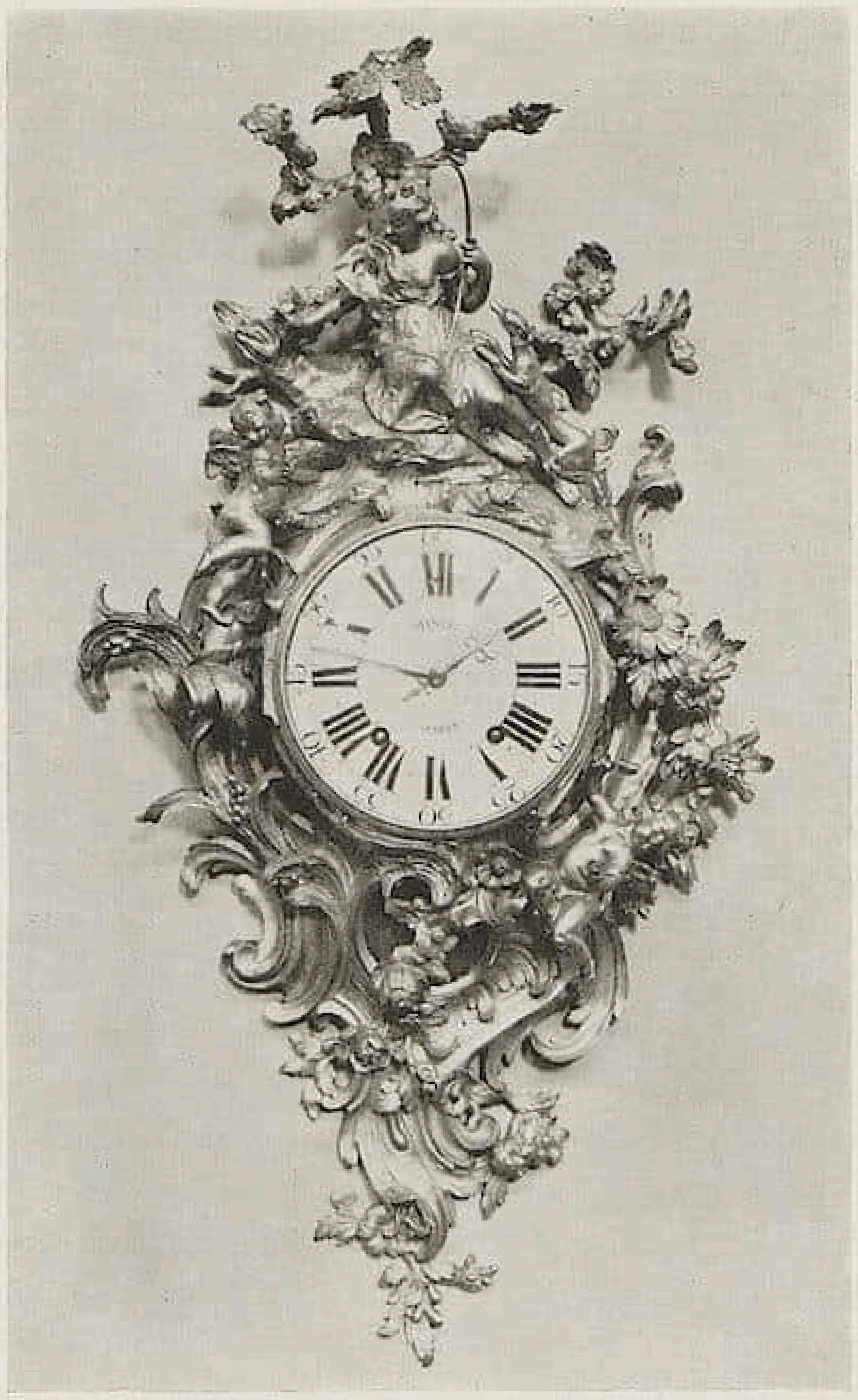
Cartel-Uhr. Werkstatt: Jean-Joseph de Saint-Germain. Paris 1752 Deutscher Privatbesitz

Lazare Duvaux bezieht riesenhafte Summen für seine Lieferungen an die königlichen Menus-Plaisirs — die große, in vier Abteilungen gegliederte Verwaltung, die die Beschaffung von Möbeln, Silber, Wäsche, Kostümen usw. regelte, Zeremonien und Feste veranstaltete —; als kleiner Mann erscheint neben ihm Perrache (Peraches), der u. a. 1752 eine Uhr — das Werk geht 14 Tage — für die Salle des Menus-Plaisirs zu Versailles zur Ablieferung bringt.

Die beiden Namen — Peraches, auf der Messingplatte der Uhr-Innenseite, St. Germain rechts seitlich auf dem Bronzerahmen — kehren wieder auf einem Cartel in deutschem Privatbesitz, dessen Entstehung, der Formensprache nach zu urteilen, um die Mitte des 18. Jahrhunderts anzusetzen ist. Das Zifferblatt nennt François Dominicé als Verfertiger des Werkes.

Die Uhr, mit Saint-Germains Signatur, ist wahrscheinlich mit dem 1752 von Peraches gelieferten Stücke identisch; sie teilte wohl das Schicksal so vieler Ausstattungsgegenstände von Versailles, das heißt sie wurde in den Tagen der großen französischen Revolution entweder gestohlen, verschoben oder verschleudert.

Das Cartel mißt in der Höhe 83 cm, in der Breite 50 cm. Die Vergoldung zeigt den lebhaften Ton des »or moulu«; Guß und Ziselierung sind von einer Vollendung, die auch mit den beglaubigten Arbeiten Caffieris oder Cressents sich messen können. Von der Juweliertechnik der Louis-XVI.-Zeit, die in so manchen Fällen den Bronzeguß mit der Goldschmiedearbeit verwechselte, allzu kleinlich ziselierte, zu geleckte Montie-



Cartel-Uhr Pariser Werkstatt um 1755
Stockholm, königl. Schloß

rungen schuf, ist noch nichts zu spüren. Guß, Ziselierung und Vergoldung sind durchaus werkgerecht. Als Bekrönung erscheint die ruhende Diana — der Bogen in der Linken war bei Aufnahme der Photographie nicht zur Stelle —, ein Windhund springt der Schönen in den Schoß. Ihr zu Füßen schmiegt sich ein Putto in die schmale Spalte unter dem gesplitterten Baumstamm. Schilfblätter und reiches Blütengewinde rahmen seitlich die Uhr. Das Rocaillewerk setzt sich nach unten in elegantem Schwunge fort. Die Pendelöffnung wird durch Blütenzweige diskret verdeckt. Ein kleiner geflügelter Bursche kniet auf dem Geranke. Vögel sitzen auf den Ausläufern der Schnörkel. Ein fein detaillierter Zweig bringt die Rocaillen zum Ausschwung.

Die Ruhe der Dianagestalt ist durch Blattwerk und Blumen mit seltenem Geschick in die zierlichen Formen der Rocaille übergeleitet, in spielerisch elegantem Schwung gelöst. Die weiße Fläche des Uhrblattes tritt beruhigt zurück — in Wirklichkeit noch weit besser als in der photographischen Wiedergabe. Das Maß des Goldenen Schnittes (5 : 8, bzw. 1 : 1,6), das sich in Breite und Höhe geltend macht, kehrt wieder in der Proportion von Oberbau zu Unterbau. Der Durchmesser des Zifferblattes, im Vergleich zu der Gesamtlänge des Cartels, verhält sich wie 1 : 4.

Eine Wiederholung der Uhr Saint-Germains verzeichnet die Privatsammlung des Königs von Schweden. Das Werk stammt diesmal von Mynuel[1], einem der bekanntesten Uhr-

[1] G. H. Baillie, Watchmakers and Clockmakers of the World. London 1929. S. 263.

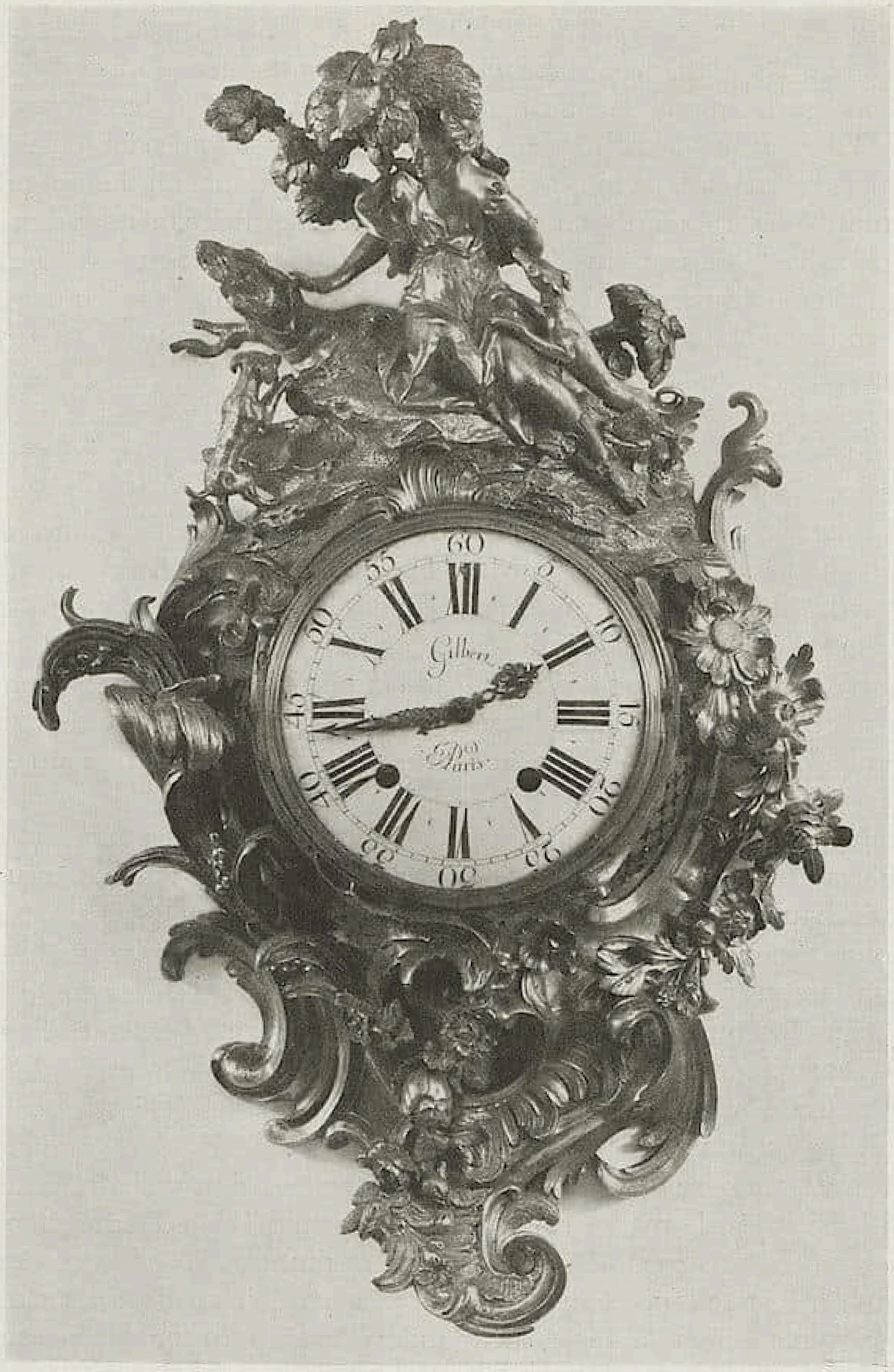
macher von Paris. Als Signatur erscheint jedoch nicht der Namenszug Saint-Germains, sondern das gekrönte C. Unverändert geblieben ist die Dianafigur mit dem anspringenden Hund, über der sich Baumgeäst in stilisierten, etwas unruhigen Formen wölbt. In ähnlicher Weise wird dem pilzförmigen Laubwerk (rechts) ein zerklüfteter Zweig hinzugefügt. Der Hund steht frei; die Blumen und Blätter, die ihn leicht verdeckten, sind in Fortfall gekommen; die Blütenranke endet in einem Schnörkel. Der Putto (links) hat sein Versteck unter dem gesplitterten Stamm, aus dem er etwas ängstlich auf den großen Köter schaut, verlassen. Die Haltung ist geändert, er schwebt Diana entgegen. Entsprechend ist das Schilfblattgeranke dünner geworden und am Ende zu einer Art Knoten verschmolzen. Die Rocaillen unterhalb des Zifferblattes haben das Bestreben, sich zusammenzuziehen; der Putto (rechts) ist zwar noch geblieben, die Vögel sind — dem geringeren zur Verfügung stehenden Raum entsprechend — verschwunden. Die Blumenranke, die sich über die Pendelöffnung legt, ist in ihrem Ausläufer etwas verkümmert. Die Maße des Goldenen Schnittes sind zugunsten des Verhältnisses 1 (Breite) zu 2 (Höhe) aufgegeben. Die Dimension des Oberbaues (1) entspricht annähernd der des Unterbaues (1,05). Die Größe des Zifferblattes (1 : 4) hat sich nicht geändert. Die Technik der Ziselierung ist einfacher, die etwas nervös eng nebeneinander gelegten Stichellinien Saint-Germains sind einer breiten, weniger zeitraubenden, aber durchaus wirkungsvollen Manier gewichen. Die gleichen Feststellungen gelten für die Behandlung der Blütenkelche, die weniger Ziselierarbeit verraten, für die Durchbildung des Schilfwerkes usw.

Die dritte Variante eignet der Berliner Kunsthandlung Margraf & Co. Gewiß, das ursprüngliche Modell Saint-Germains diente auch hier als Vorlage — eher vielleicht noch das schwedische Exemplar —, und doch ist der Gesamteindruck ein ganz anderer. Diana mit ihrem Hund ist wiederum unverändert übernommen worden; das Baumgeäst zu Häupten der Göttin ist wesentlich kompakter, der etwas unruhige Zweig rechts neben dem Hund ist verschwunden, das pilzartige Gebilde hat sich dagegen etwas verstärkt. Die Höhle unter dem abgebrochenen Baumstamm, die noch deutlich in dem schwedischen Cartel erkennbar ist, markiert sich weniger scharf. Der Putto ist verschwunden. Dianas Interesse konzentriert sich scheinbar auf den zweiten, ins Leere springenden Hund, dessen Modellierung zweifelsohne auf eine andere Hand zurückgeht. Die Zusammenballung des reich gegliederten Blatt- und Blütenwerkes, die sich schon in der zweiten Variante deutlich bemerkbar macht, vollzieht sich in dem dritten Stücke in geradezu typischer Weise. Der Unterbau des Cartels verschmilzt zu einem Schnörkel; die frei aufliegenden Blüten sind mit dem Körper stärker verbunden; Putto und Vögel sind verschwunden; der Schwung der Rocaillen verschiebt sich von links nach rechts. Die Dominante liegt betont bei dem Oberbau. Die Fläche des Zifferblattes im Verhältnis zu dem fassenden Rahmen ist größer geworden (1 : 3,7). Als Signatur — auf der Bronze selbst — erscheint, wie in der zweiten Variante, wiederholt das gekrönte C. Guß und Ziselierung — mit Ausnahme der Diana mit dem anspringenden Hund —, verraten eine andere Werkstatt. Uhrmacher ist Meister Gilbert[1], der in dem Paris des 18. Säkulums keinen geringeren Ruf genoß als Dominicé und Mynuel.

Sämtliche drei Cartels sind vorzügliche Beispiele der Pariser Innendekoration um 1750 bis 1760. Und doch finden sich recht erhebliche Abweichungen, die hinsichtlich des Betriebes der Fondeurs und Ciseleurs nicht uninteressante Perspektiven eröffnen. Was bedeutet das gekrönte C[2]? Die in der französischen Kunstliteratur festgelegte und später angezweifelte Deutung auf Jacques oder Philippe Caffieri den Jüngeren, die noch

[1] G. H. Baillie, a. a. O. S. 143.

[2] Die Marke kommt mitunter auch als gekröntes Doppel-C vor; bisweilen ersetzt die heraldische Lilie die Krone.



Cartel-Uhr Paris um 1755
Bes.: Margraf & Co., Berlin

recht lebhaft in den Köpfen der Sammler und Kunsthändler spuckt, kann ohne weiteres ausgeschaltet werden. Abgesehen davon, daß weder Caffieri seinen Konkurrenten Saint-Germain — oder umgekehrt — kopierte, findet sich die Marke sowohl auf erstklassigen wie auf minderwertigen Bronzen, merkwürdigerweise aber nur während eines Zeitabschnittes von etwa 25 bis 30 Jahren. Caffieri, Saint-Germain, Gallien und andere Künstler erster Größe signieren lediglich an wenig auffälligen Stellen, das gekrönte C ist häufig rücksichtslos in die Oberfläche der Bronzen eingestanzt. Andere Zuschreibungen, wie auf Charles Cressent, Colson usw., sind meines Erachtens ebenso abwegig. Auch die in jüngerer Zeit vertretene Auffassung[1], die Marke sei ein fakultatives Zunftkontroll-

[1] Émile Molinier, Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie du V^e^ à la fin du XVIII^e^ siècle. Paris. III. Le Mobilier au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle (Abschnitt II).

zeichen — ähnlich den vier Signaturen der Pariser Goldschmiedearbeiten —, will mir nicht recht glaubhaft scheinen. Die Erklärung, die Kontrolleure hätten nur vereinzelte, nicht alle Stücke gestempelt, ist nicht sonderlich triftig. Welchen Zweck hatte dann die Kontrolle? Dürfte das C nicht viel eher stehen für Copie oder Copié? Die Krone oder Lilie, die sich bei allen möglichen Marken (namentlich bei denen der Goldschmiede) immer wieder findet, hat nur insofern Bedeutung, als sie den obrigkeitlich genehmigten Akt des Stanzens in der vorliegenden Form dokumentiert. E. Molinier stützt sich bei seiner Annahme, das gekrönte C sei lediglich ein Kontrollstempel, auf die im Laufe von drei Jahrhunderten vielfach geänderten Statuten der Bronzegießerzunft, die letzten Endes keine endgültige Klarheit bringen. Nicht minder heftig wogte der Kampf der Meinungen hinsichtlich des künstlerischen Eigentumsrechtes, das in der Satzung vom 30. Juli 1766 eine scharf umgrenzte Sicherung erhielt — um in Bälde wieder verletzt und überschritten zu werden.

Als Ergebnis folgert, daß nur das ersterwähnte Cartel in allen Teilen aus der Werkstatt des Jean-Joseph de Saint-Germain stammt, die beiden anderen Stücke dagegen mehr oder weniger selbständige Wiederholungen sind. Die Figur der Diana mit dem anspringenden Hund wurde wahrscheinlich in allen Fällen von Saint-Germain gegossen — ob auch ziseliert? Als erzeugende Werkstätten kommen, der technischen Ausführung entsprechend, auch bei den Varianten nur erstklassige Ateliers in Frage, zumal Firmen wie Mynuel und Gilbert sich schwerlich mit Meistern zweiten Ranges eingelassen hätten.

Die Nachforschung nach den Werkstätten, die mit Saint-Germain in dieser eigenartigen Geschäftsverbindung standen, ist natürlich schwierig, nicht minder die Feststellung des Bildhauers, der mit Meister Jean-Joseph so enge Beziehungen pflegte, daß er ihn mehr oder weniger ausschließlich belieferte. Eine gewisse Wahrscheinlichkeit spricht im ersteren Falle für Claude-Joseph Desgodetz, der enge geschäftliche Fühlung mit Jean-Joseph de Saint-Germain hatte, dessen Werkstatt sich nur wenige Schritte von seiner Niederlage (an der Ecke der Sankt-Nikolausstraße) befand, der seit 1740 in steigendem Maße Uhrgehäuse fertigen ließ und selbst fertigte. Aber, wie gesagt, die Annahme ist zunächst lediglich hypothetisch.

Der gleiche Werdegang — Original und Varianten —, den wir bei dem Dianacartel verfolgten, läßt sich übrigens mit derselben einwandfreien Deutlichkeit bei einem zweiten signierten Stücke Saint-Germains, der bekannten Uhr (Raub der Europa) im Musée du Louvre, feststellen. Von Bedeutung ist vielleicht die Tatsache, daß die das Zifferblatt — signiert Gilles l'aîné — rahmenden Zweige (unter der Figur der Europa), einschließlich der endenden Rocaillen (über dem Rücken des Stieres) stilistisch auf das engste mit den Blütengehängen des Cartels verwandt sind. Sollte sich in beiden Fällen Duplessis' Erfindungsgeist geltend gemacht haben? Auch die Europa- und die Dianagestalt dürften auf denselben Modelleur zurückgehen. Ob ein Schüler Falconets oder ob Boizot in Frage kommt, wie Emile Molinier mit einem kleinen Fragezeichen annimmt[1], wage ich vorerst nicht zu entscheiden.

[1] Émile Molinier, Le Mobilier royal français au XVII^e et XVIII^e siècles, Paris 1902, Bd. I. »Raub der Europa« im Louvre.

Abb. 1. Francesco di Giorgio. Tonbüste des jugendlichen Täufers

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

EINE MADDALENA VON FRANCESCO DI GIORGIO

VON PAUL SCHUBRING

In dem außerordentlich wichtigen und inhaltsreichen Aufsatz über toskanische Quattrocentoplastik, den Planiczig im Wiener Jahrbuch 1929 erscheinen ließ, ist u. a. die von Venturi als Leonardo publizierte Tonbüste eines jugendlichen Täufers in Berlin (Nr. 117) mit Recht dem Sienesen Francesco di Giorgio zugeschrieben worden (Abb. 1), dessen Autorschaft für die vier viel debattierten Reliefs, die Bode Leonardo zuwies, nun wohl auch feststeht. Zu gleicher Zeit bestätigte Planiczig einige Vermutungen, die ich seinerzeit in meiner »Plastik Sienas« 1907 aufgestellt hatte, die zwar nicht dokumentarisch, aber stilistisch auf Francesco weisen. So hat zwar Tizio überliefert, daß die große Gruppe der Kreuzabnahme in der Osservanza bei Siena von Cozzarelli gearbeitet sei; dies Werk erhebt sich aber so hoch über Cozzarellis sonstiger Mittelmäßigkeit, daß Francescos Geist deutlich zu spüren ist. Ebenso hat zwar de Nicola das Dokument gefunden, daß die schöne Magdalena in Santo Spirito in Siena 1504 von Ambrogio della Robbia, dem Bruder Giovannis, gearbeitet ist; aber dieser Name sagt uns nichts, das Kunstwerk ist sicher nicht florentinisch, sondern ganz von sienesischem Geist erfüllt, wie er durch Francesco di Giorgio am Ende des Jahrhunderts Gestalt und Seele gewonnen hat. Planiczig hat diese sensitive, nervöse, reizsame Art sehr gut umschrieben, so daß ich nicht zu wiederholen brauche. Wir wissen heute, daß Francesco in Florenz bei Verrocchio gewesen, hier und in Urbino die eigene Formsprache gefunden hat, die ihn befähigte, in der Zeit, als Savonarola Florenz sehr derbe und massive Passionsplastik aufzwang, eine Leonardo verwandte, feinere und zartere Beseelung — die er schon bei seinem ersten Lehrer Sassetta erlebt und ersehnt hatte — in Ton und Bronze zu gestalten. Die Kreuzabnahme in Santa Maria del Carmine in Venedig

Abb. 2. Francesco di Giorgio — Tonbüste der Maddalena
London, Victoria and Albert Museum

— eine der fünf Plastiken der Londoner italienischen Ausstellung! — die Geißelung in Perugia, der Kentaurenkampf in London und Siena (Pal. Saracini), der Johannes der Domopera (ausgeführt von Cozzarelli), die Magdalena und der Hieronymus in Santo Spirito (ausgeführt von Ambrogio della Robbia) gehören in diese Reihe und ebenso die kleine Täuferfigur in Berlin — ich lasse die Bronzen diesmal beiseite.

Nun glaube ich diesen Figuren noch eine weitere hinzufügen zu können, die im Victoria and Albert Museum (Nr. 157/1894) als »Schule Donatellos« steht, die Halbfigur einer hl. Magdalena in Terrakotta (Abb. 2 und 3). Maclagen, der ja vorzüglich Bescheid weiß, sah in ihr eine Schwester oder Tochter von Desiderios Magdalena in den Innocenti in Florenz. Aber das Stück gehört doch wohl in die zweite Hälfte des Quattrocento und ist nicht florentinisch. Desiderios Magdalena bezeugt viel Alter und Elend, aber nichts Ekstatisches, nichts Heroisches. In unserer Magdalena aber lodert trotz Alter und Hagerkeit ein kühnes Leben, das sich mit brennender Sehnsucht zum Licht reckt. Einstige Schönheit adelt noch das alte Gesicht, die Augen blicken heiß,

Abb. 3. Francesco di Giorgio Tonbüste der Maddalena
London, Victoria and Albert Museum

der einst vielgeküßte Mund ist noch lebendig und die Nase streckt sich edel heraus. Der Leib ist verbraucht, die Brüste sind vertrocknet; aber über ihnen wellen stolz und reich die langen Flechten, die auch auf dem Scheitel noch reichlich liegen. Was für ein armseliges Püppchen ist daneben die Magdalenenstatuette (Berlin Nr. 175), die Bode Verrocchio selbst zuwies! Dagegen zeigt die Berliner Täuferbüste (Nr. 177) genau die gleiche Handschrift wie die Londoner Magdalena: auch hier die Brust nackt, aber rechts und links gerahmt vom Fell, der Kopf geneigt (beim Täufer lyrisch abwärts, bei der Magdalena erhoben und seitlich), Abschluß und Abschnitt der Arme decken sich ebenfalls; aber alles ist bei dem Londoner Stück bedeutender, monumentaler, bis auf den Strickknoten am Magen! Dies Stolze, Hochgespannte erfüllt ja auch Francescos Engel am Hochaltar des Sieneser Doms von 1502, das Engelmädchen in Berlin (Abb. 4), das Planiczig auch Francesco gibt, wie ich es schon 1907 zu Bodes Empörung sienesisch nannte. — Die Magdalena in Santo Spirito von Ambrogio della Robbia ist ganze Figur, wie es dem Geschmack von 1504 entspricht; aber der Oberkörper ist fast wörtlich

derselbe wie der der Londoner Büßerin. Wir möchten die Halbfigur in die neunziger Jahre setzen; damals war Francescos Tätigkeit zwischen Siena und Neapel geteilt. Ist es zu kühn, zu vermuten, daß Francesco durch Neapler Eindrücke mit bestimmt wurde, den Gestalten der Klage und Askese diesen sensitiven und gar nicht herben Ausdruck zu geben? In Neapel ist Elend und Schönheit noch heute seltsam gemischt, Armut und Adel finden sich oft gepaart, die primitive Seele ist besonders zart. Aus Florenz kann Francesco diese besondere Art nicht bezogen haben; da war man damals entweder niedlich wie Benedetto oder derb wie Giovanni della Robbia und lauschte Savonarolas Bußreden im Dom. Urbino hat den unglaublich vielseitigen Künstler Francesco zur letzten Reife gebracht, Kollegen und Humanisten haben ihn künstlerisch und seelisch über sich selbst erhoben, viele Reisen brachten viele verschiedene Eindrücke und als der in Siena so schmerzlich Vermißte und oft Zurückerbetene endlich wieder in die Heimat zurückkehrte, beherrschte er eine Kunst, in der die Zartheit, die Siena immer verlangt hatte, sich mit Monumentalität verband, Festliches im Glanz der Kerzen des Hochaltars und Stolz in der Askese einer sündige Liebe büßenden, aber unerschütterten Frau[1].

[1] Die Provenienznotizen, die Maclagen mir freundlichst zur Verfügung stellte, führen nur bis zur Erwerbung auf einer Christie-Auktion in London; der frühere Besitzer war Mr. Howell Wills in London. Bode hat das Werk in seiner großen Geschichte der toskanischen Plastik nicht erwähnt. — Die Büste ist 55,5 cm hoch.

Abb. 4
Francesco di Giorgio
Engel. Bronze

Berlin,
Kaiser-Friedrich-
Museum

L. Kirchner — Badende am Strand

NEUERE KUNST IM STÄDTISCHEN MUSEUM ZU ELBERFELD

VON VICTOR DIRKSEN

Das Städtische Museum in Elberfeld nimmt dank der glücklichen Wirksamkeit seines nunmehr in den Ruhestand getretenen Direktors Prof. Dr. Fries unter den westdeutschen Sammlungen einen hervorragenden Platz ein. Es wurde 1902 gegründet mit der Absicht, eine Übersicht über die Entwicklung der Malerei des 19. Jahrhunderts zu geben. Dieser Gedanke konnte dank der Großzügigkeit der Stadtverwaltung und nicht zuletzt durch die Freigebigkeit wohlhabender Kunstfreunde erfolgreich durchgeführt werden. Das besondere Augenmerk galt bei dem Ausbau der Sammlung über die Entwicklung der Landschaftsmalerei.

Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, beginnend mit den Romantikern, die in letzter Zeit durch glückliche Erwerbungen ausgebaut wurden, bietet sich in fast lückenloser Reihe dem Beschauer dar. Sowohl Düsseldorf wie München und Frankfurt sind reich vertreten. Das Vermächtnis des Herrn Fritz Reimann 1913 brachte gerade diesen Abteilungen Zuwachs. Leibl, Thoma, Trübner, Schuch, Feuerbach und Böcklin bilden neben der kleinen, aber gewählten Zahl Maréesscher Werke die Glanzpunkte des Museums. Von den deutschen Impressionisten sind außer einer Reihe Münchener Künstler Liebermann, Corinth und Slevogt mit guten, zum Teil hervorragenden Proben zur Stelle.

An der Spitze der neuen Landschaftskunst außerhalb Deutschlands steht zunächst ein schönes Werk von Constable. Die französische Malerei ist reich an charakteristischen Beispielen, von denen wir Delacroix, Monticelli, weiter Corot, Rousseau, Daubigny

Emil Nolde Akte

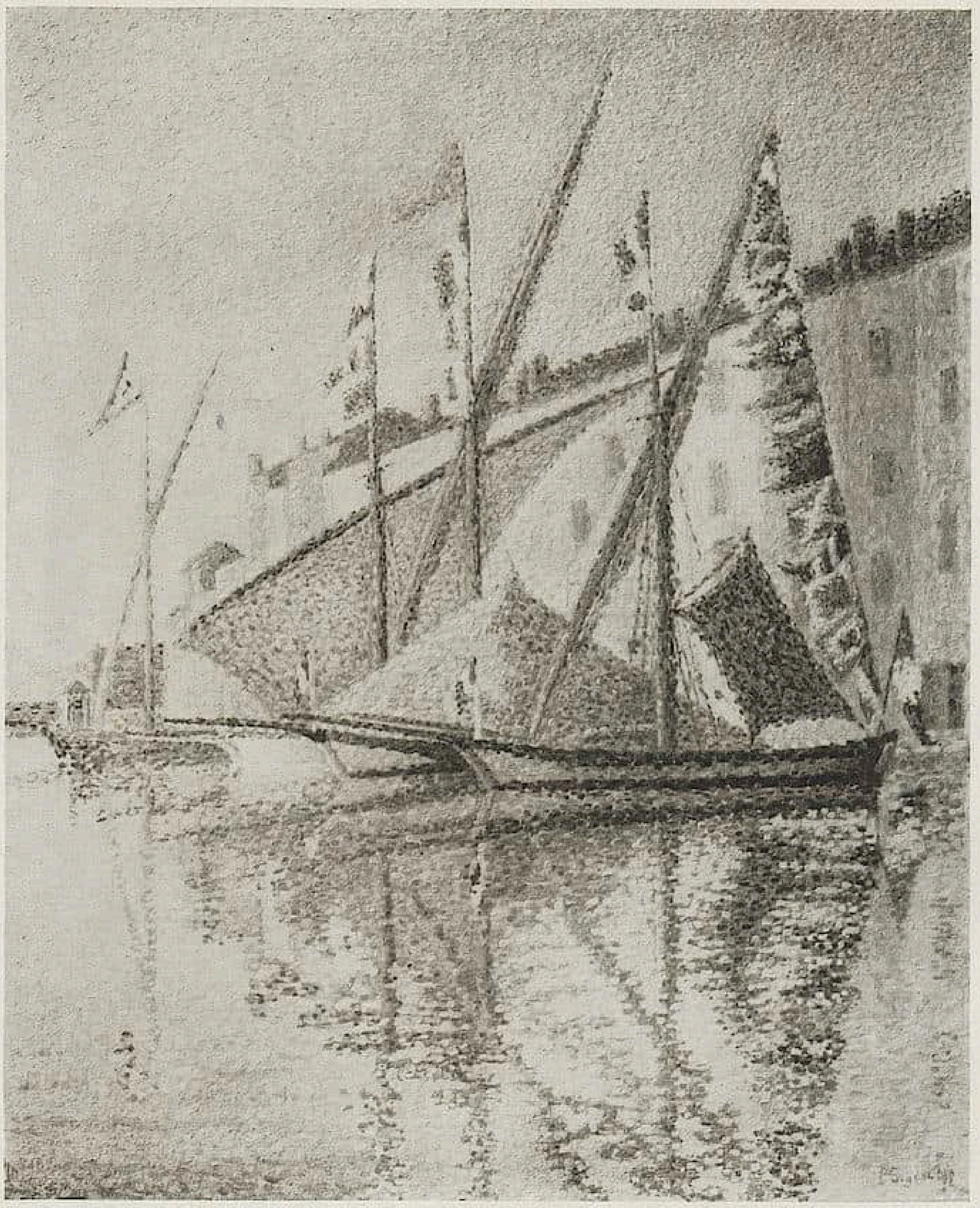
und Courbet erwähnen. Unter den Impressionisten sind Monet, Sisley, Signac, Cézanne hervorzuheben. Renoir ist durch zwei wertvolle Leihgaben aus Privatbesitz vertreten.

Das Sammelprogramm des Museums für die Gemäldegalerie fand eine Erweiterung nach zwei Seiten. Durch Erwerbung holländischer Bilder des 17. Jahrhunderts wurde, vornehmlich für die Landschaft, die Entwicklung aus der Vergangenheit verdeutlicht. Andererseits lag es im Sinne der Aufgabe des Museums, das Programm bis in die Gegenwart zu erweitern, wenn es nicht den Zusammenhang mit den lebendigen künstlerischen Kräften verlieren wollte. Denn gerade die Erziehung des Publikums zum Verständnis der zeitgenössischen Kunst ist als eine wichtige Aufgabe jeder modernen Sammlung zu betrachten. In diesem Streben fand das Museum lebhafte Förderung durch eine Reihe von Kunstfreunden, unter denen der Freiherr von der Heydt an erster Stelle stand und andererseits durch die Hilfe des Museumsvereins. Außer den Geschenken erhielt die Sammlung durch Leihgaben zahlreichen Zuwachs auf dem Gebiet der neuen Kunst. In neuester Zeit hat Frau Baronin Selma von der Heydt zur Erinnerung an ihren im letzten Jahr verstorbenen Gemahl die zahlreichen bishar als Leihgaben im Museum befindlichen modernen Kunstwerke der Sammlung geschenkt.

Die Künstler der »Brücke« sind reich vertreten, so Nolde mit einem Seestück und den gelben Akten von 1912, einem der Hauptbilder des Künstlers. Schmidt-Rottluffs Küstenlandschaft mit Segelbooten (1910) veranschaulicht seine Entwicklung aus dem gesteigerten Impressionismus zur neuen Form. Von Kirchner besitzt die Sammlung eine der schönen Arbeiten aus Fehmarn, Meeresufer mit Badenden, gleich leidenschaftlich in Form und Farbe. Daneben wirkt Heckels Brandung durch eine fast

Pablo Picasso — Zwei Harlekins

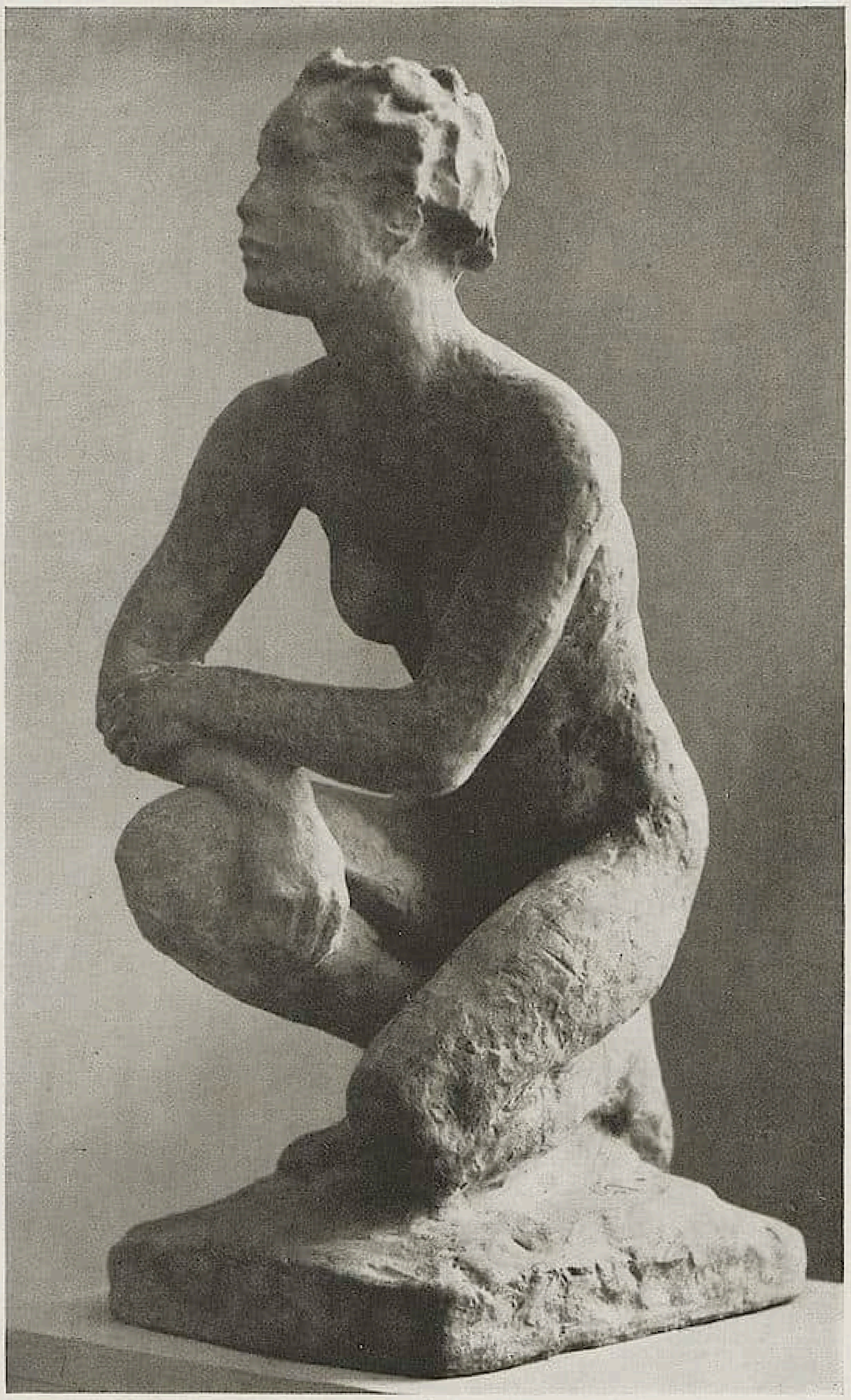
lyrische Stimmung, mit der Himmel und Wasser zu einem großen Klang zusammenschmelzen. Derselben Richtung gehört das Paar von Otto Müller an. Ein schöner Herbstwald von Christian Rohlfs fügt sich hier gut ein. Der Expressionismus, der ja heute fast schon klassische Bedeutung gewonnen hat, ohne daß er an lebendiger Wirkung eingebüßt hätte, wird weiterhin durch Arbeiten von Felixmüller, einer streng-



Paul Signac Marine

gebauten Atelierszene von 1915, von Max Burchartz, dem schönen Porträt Helmuth Mackes von Heinrich Nauen, durch Bilder von Weisgerber, Georg Kars, Jawlensky, Erbslöh u. a. zur Anschauung gebracht. Die Sammlung von der Heydt ist ja besonders reich an Werken von Paula Modersohn. Daraus erhielt das Museum ein schönes Stillleben mit blühenden Rhododendren und den Kopf einer alten Bäuerin als Geschenk. Von jungen deutschen Künstlern kamen in den letzten Jahren zwei Arbeiten von Hans Groß-Heide, Vorland und Mutter, in die Sammlung, ferner ein Straßenbild von Unold und ein feines Stilleben von Hofer. Eine wichtige Neuerwerbung stellt das Mädchen mit rotem Hut von Edvard Munch aus dem Jahr 1903 dar. Weiter kommen eine schöne Landschaft Hofers, San Salvatore, ein Gemälde von Feininger, »Schärenkreuzer«, und ein Stilleben von Peiffer-Watenphul hinzu.

Die neuere französische Malerei leitet eine schöne Marine von Signac ein, ein lustiges Hafenbild mit beflaggten Segelbooten. Als ein Hauptstück des Museums darf der pracht-



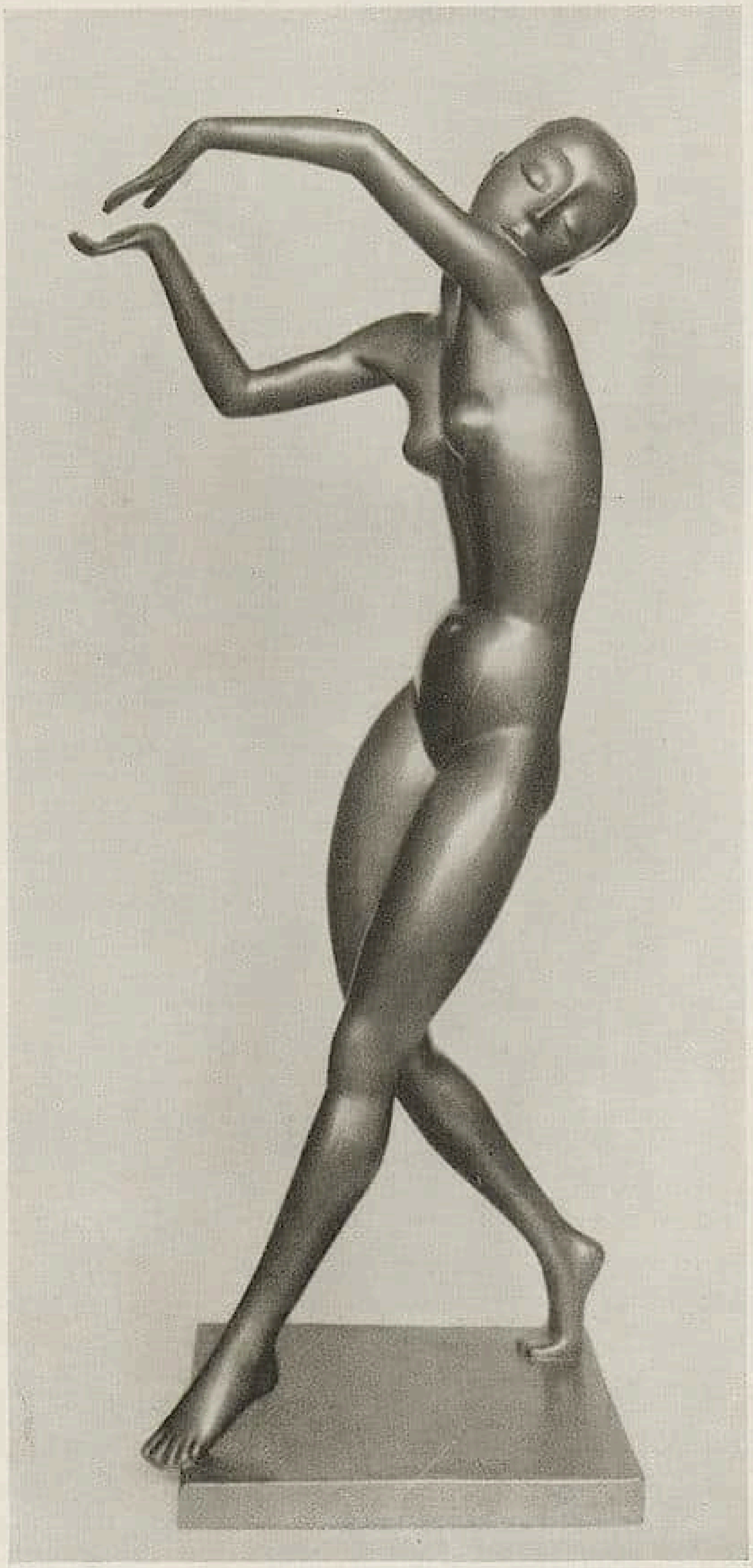
Georg Kolbe Kauernde

volle Picasso gelten, der aus der blauen Periode um 1905 stammt und einen Seiltänzer mit seinem Jungen darstellt. Die sparsame Farbengebung unterstützt den tiefen Ernst, der in den beiden Gestalten in einfachsten Formen zum Ausdruck gebracht ist. Landschaft und Stilleben von Vlaminck wären weiterhin zu nennen, ferner Bilder von Othon Friesz, Maurice Barraud und eine große Figurenkomposition einer Marokkanerin von Kees van Dongen.

Wenn wir von den graphischen Arbeiten neuerer Künstler absehen, die für das Kupferstichkabinett gesammelt und in wechselnden Ausstellungen vorgeführt werden, so sei hier der Bestand an moderner Plastik noch erwähnt. Durch Schenkung des Freiherrn von der Heydt besitzt das Museum eine Reihe besonders eindrucksvoller Arbeiten von Bernhard Hoetger, so den weiblichen Torso und die großen Frauenköpfe Flug und

Lächeln. Von jüngeren Künstlern enthält die Sammlung eine Reihe der Bronzen von Renée Sintenis, ferner einen männlichen Kopf, und als Geschenk der Galerie Flechtheim die Statuette des Boxers Brandl, von de Fiori einen Selbstbildniskopf in Bronze und die Figur der Badenden, ein Geschenk der Galerie Haberstock. Auch Lehmbruck ist gut vertreten. In neuerer Zeit kamen Plastiken von Georg Kolbe, Hermann Haller, Milly Steger und Arno Breker hinzu.

Diese Zeilen sollten eine kurze Übersicht über den Bestand an neuerer Kunst im Elberfelder Museum geben. Wenn die Leitung auch vom historischen Entwicklungsgedanken ausgegangen ist, so hat sie mit voller Absicht die Linie bis zur Gegenwart fortgeführt. Nicht jeder Wunsch ließ sich in den letzten Jahren wegen der beschränkten Mittel ausführen. Einen gewissen Ersatz boten die vom Museums-Verein veranstalteten Ausstellungen, bei denen die Moderne Berücksichtigung fand.



Milly Steger Tänzerin

RUNDSCHAU

DAS NEUE RAUCH-MUSEUM IN BERLIN

In der schönen Orangerie des Charlottenburger Schlosses hat der Direktor der Nationalgalerie, Ludwig Justi, kürzlich das Rauch-Museum eingerichtet. Obwohl eine französische Zeitung unlängst mitteilte, daß man in Berlin ein »musée des fumeurs« eröffnet habe, sei von uns festgestellt, daß es sich dabei um das Werk Christian Rauchs handelt, der am 3. Dezember 1857 80 jährig verstarb, den seine Zeitgenossen zu den berühmtesten Künstlern zählten und dessen Nachlaß damals der preußische Staat erworben hat.

Wir sehen das Werk Rauchs heute mit dem nötigen historischen Abstand, und vielleicht ist es erst jetzt nach der mustergültigen Einrichtung des Museums möglich, die Fülle des Ganzen, aber auch alle Einzelheiten dieses reichen Künstlerlebens zu überblicken. Stehen wir den Dingen heute auch wesentlich nüchterner gegenüber als die verehrten Zeitgenossen von damals, so darf doch gesagt werden, daß die Werke Rauchs nicht nur innerhalb der deutschen Plastik aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine staunenswerte Höhe halten, sondern auch jedem internationalen Vergleich standhalten. Vor allem aber ist es lebendigste Zeitgeschichte, die uns hier entgegentritt. Man empfindet und erlebt vor diesen Werken ein Stück preußischer Kultur, das Achtung verlangt, und vielleicht ist es diesmal das besonders Reizvolle, daß diese Sammlung weniger von der künstlerischen, um so mehr aber von der historischen Seite her die Menschen berührt. Jedenfalls war es ein glücklicher Gedanke, das ehemalige Rauch-Museum aus der Klosterstraße gerade an dieser Stelle neu erstehen zu lassen. Denn, wie Rave in seinem Vorwort zum Katalog ausdrücklich betont, klingt der Name Rauch seit 100 Jahren an den Sarkophagen des Charlottenburger Schlosses.

Allerdings ist auch dieses Museum zum weitaus größten Teil ein Museum der Gipse. Aber hier handelt es sich nicht um die Zentnerlasten getönten Gipses, durch die die Reste von den Toren von Milet, Priene und Babylon zusammengeleimt worden sind, sondern um Originalmodelle, die einen tiefen Einblick in die Werkstatt des Künstlers eröffnen. In der Mitte steht die kleine Bronzefassung des Denkmals Friedrichs des Großen. Darum gruppieren sich die Zeitgenossen des Bildhauers, einerlei ob Künstler, Dichter, Gelehrte, Generale. Ferner eine zweite Gruppe, die die anderen Denkmäler umschließt, die Rauch geschaffen hat. Schließlich die Büsten der Mitglieder des preußischen Königshauses. Museal gewertet ist die von Justi geleitete Aufstellung geradezu vorbildlich. Denn solch ein »Gipsmuseum« von innen her künstlerisch zu beleben und für den Betrachter mit Spannungen zu füllen, ist wohl eine der schwierigsten Aufgaben der sogenannten Museumstechnik. Wer nicht das nötige Fingerspitzengefühl hat, wird eine solche Aufgabe kaum lösen. Justis kühner Elan hat hier einmal bewiesen, was museal auch mit bescheidenen Mitteln zu erreichen ist, wenn ein künstlerisches Gefühl hinter den Dingen steht. Man muß ihm auch für diese Tat von Herzen dankbar sein.

Raves kluger und anregender Katalog unterstützt die Eindrücke in vorbildlicher Form: Anstatt nüchterner Angaben ein entzückender Plauderton des Führers, den man beim Rundgang sozusagen hört, um eines der liebenswertesten Kapitel des alten Preußen in seinen Denkmälern zu erleben. Biermann

SASANIDISCHE KUNST IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Unter den Rahmenveranstaltungen der Hundertjahrfeier der Staatlichen Museen verdient die von Direktor Sarre kürzlich eröffnete Ausstellung von Kunstwerken des sasanidischen Kulturkreises eingehende Beachtung. Durch eine Reihe besonders glücklicher Neuerwerbungen, ergänzt durch Leihgaben des Schloßmuseums, der Vorderasiatischen Abteilung und des Münzkabinetts, bietet die sasanidische Sammlung mehr und mehr eine geschlossene Übersicht über die künstlerische Betätigung dieses für das mittelalterliche Kunstgewerbe wichtigsten vorderasiatischen Gebietes, das für alle technischen Disziplinen anregend wurde. (Bauplastik, Mosaik, Glas, Keramik, Elfenbein, Metall, Seide.)

Die Sammlung aus der iranischen Partherzeit (250 v. Chr. bis 226 n. Chr.), in Gestalt stattlicher Fayencevasen und kleiner Terrakotta- und Bronzeskulpturen (Anahit, Büste Orodes' II., 4.–6. Jahrhundert n. Chr. [?]), hat durch die in Bagdad erworbene Steinplastik einer Mondgöttin vom Hauptliwan, der aus der Zeit Trajans stammenden Partherresidenz Hatra, eine wertvolle Bereicherung erfahren.

Diesem mehr eklektisch-hellenistischen Stil gegenüber tritt die bewußt an altpersische Tradition anknüpfende, stilistisch eigenwilligere, höfische Kunst der Sasaniden (226—651) bedeutsam in die Erscheinung. Davon zeugt der im Anschluß an die iranischen Felsreliefs entstandene plastische Dekorationsstil in reich bemaltem und vergoldetem Stuck (Fragmente von Pferden, Reitern und ornamentalen Wandbekleidungen [vgl. F. Sarre, Berliner Museen 1928]). Der Hang zum Sinnbild wird außer in den zahlreichen Fabelwesen (Pfauendrachen, Hippokampen) besonders deutlich in der symbolischen Anordnung der Ornamentik, die sich mit ihren mannigfaltigen Flügelpalmetten und Kandelabergebilden scharf gegen das barock naturalistische späthellenistische Ornament abhebt.

Eindrucksvoll zeigt sich beides vereint in den prächtigen Seidenstoffen (Abb. S. 560, Leihgaben der Berliner Stoffsammlung) und Metallarbeiten, in

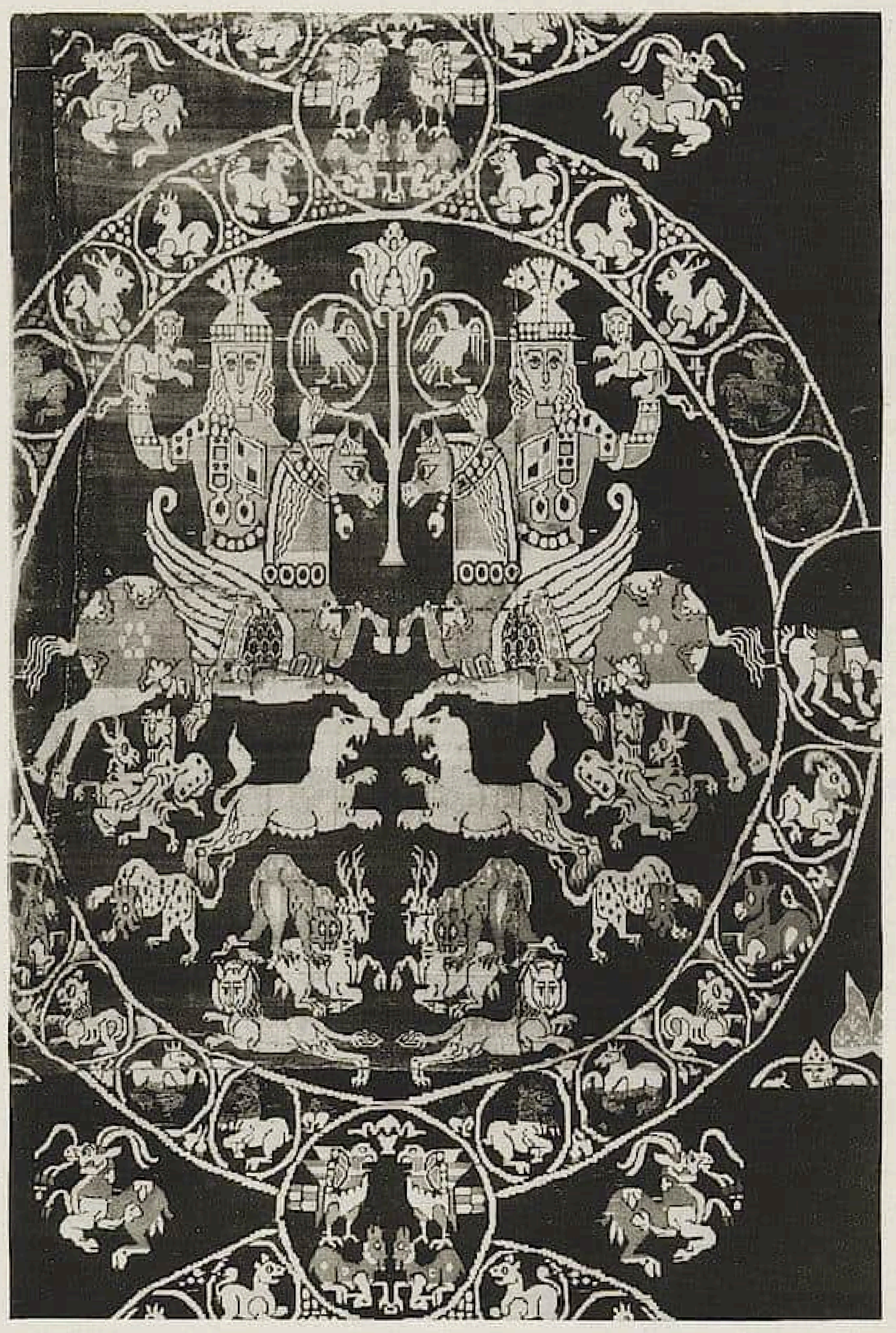
denen die iranischen Heldenmotive schon durch die Mythe verklärt werden. Zeigt eine der schönsten Silberschalen in dem Greifen noch rein hellenistischen Stil, so tritt in anderen, die das beliebte iranische Motiv der Jagd des Babram Gor darstellen, diese Neigung zur Mythe deutlich in den Vordergrund. Die als Leihgabe auf die Ausstellung gesandte Silberschale mit einer Steinbockjagd des Babram Gor (420–438), eins der schönsten Stücke, führt die klassische sasanidische Reliefauffassung einprägsam vor Augen. Besondere Beachtung verdient eine achteckige Silberschale mit Pfauengreifen in Flechtbandfeldern, die den Stilwandel zu Anfang der islamischen Epoche in der ornamentalen Disziplinierung der Formen bei Verzicht auf jede plastische Modellierung zugunsten einer streng linearen Graviertechnik zeigt, was für die Sgraffitotechnik der Ghabrifayencen von grundlegender Bedeutung wurde.

Dieser Metallstil, der für den sogenannten frühislamischen Schrägschnittstil (Samarra, Tulunmoschee, Kairo) richtunggebend wurde, zeitigte auch nach dem Sturz der Sasaniden im nordöstlichen Iran eine Blüte, von der wir in zahlreichen Geräten bedeutsame Zeugnisse besitzen. Die Islamische Abteilung hat in einer getriebenen und einer gravierten Bronzeschale kürzlich zwei der wichtigsten Stücke erworben, die im Technischen und im Formalen den Gegensatz hellenistischer und frühislamischer Ornamentik klar erkennen lassen.

Ähnlichen Problemen begegnet man in der meist aus ornamentalen Tierformen bestehenden Kleinplastik in Bronze für Gebrauchsgegenstände, die zu einem eigentümlichen Tierstil führten, wie der Vergleich mit den parthisch-hellenistischen Gebilden (Panther) deutlich zeigt. In dem als Leihgabe überwiesenen, stilistisch mit den hellenistischen Tieren der Khosraugrotte (590–628) von Taq-i-Bostan übereinstimmenden Elefanten (Schachfigur in schwarzem Speckstein) sowie in den Tierformen auf Siegelsteinen und Seidenstoffen gewinnt man aufschlußreiche Beziehungsmöglichkeiten.

Eine kürzlich erworbene, in der Mongolei gefundene Silberschale mit Wellenmäander, der an eine Goldkanne aus Nagy Szent Miklos erinnert (J. Strzygowski, Altai, Iran, Völkerwanderung, Leipzig 1917, Abb. 59) und einem dem Tierstil der T'angepoche nahestehenden Löwen (vgl. British Museum Quarterly 1926/27, S. 18) eröffnet für den Metallstil dieser Epoche neue Perspektiven.

Die bedeutsamste Erweiterung erfuhr die Sammlung durch die Erwerbung eines prächtigen Bronzevogels (Räuchergefäß 7.—8. Jahrh.). Das aus englischem Privatbesitz stammende Stück (Abb. S. 561) darf unter den bekannten, zu Räucher- oder Wassergefäßen dienenden Bronzen dieser Art wohl die reifste Arbeit genannt werden, die naturnahe Beobachtung mit äußerster stilistischer Konsequenz ver-



Spätsasanidischer Seidenstoff — Schloßmuseum, Berlin

eint und die plastische Modellierung des Ganzen und der Details, gehoben durch geschickte Gravierung, auf Grund einer neuen, durch innerasiatische Anregungen bereicherten schöpferischen Einstellung orientiert. J. H. S.

DIE NEUORDNUNG DER NIEDERLÄNDISCHEN GEMÄLDE DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Die Übersiedlung der deutschen und frühen niederländischen Gemälde in den Museumsneubau hat eine Neuordnung der Gemäldegalerie möglich gemacht, die vor allem der niederländischen Malkunst des 17. Jahrhunderts zugute kam. Die Hängung, die ein Kompromiß zwischen der Ordnung nach Kunststädten und chronologischen Gesichtspunkten darstellt, muß als glücklich bezeichnet werden. Lediglich räumliche Unzulänglichkeit einzelner Säle läßt Wünsche für die Zukunft offen. Betritt man die niederländische Abteilung vom vorderen Treppenhaus, dann eröffnet die Reihe der Kabinette die Haarlemer Akademie und die manieristische Malerei aus der Frühzeit des 17. Jahrhunderts. Den nächsten Raum bereits beherrscht Frans Hals. Um ihn gruppieren sich in einem Oberlichtsaal und in drei Seitenkabinetten die Meister der von Frans Hals abhängigen Haarlemer Malerei. Rembrandt sind die drei folgenden Räume mit äußerst günstigem Seitenlicht vorbehalten. Sie bilden nunmehr zusammen mit dem großen Rubens-Saal den Mittelpunkt der Neuordnung. Die nächsten Kabinette sind den führenden Meistern der Amsterdamer und Delfter Malkunst überlassen. Jacob van Ruisdael, Jan Steen und Meindert Hobbema dominieren jeder in einem Raum, während Vermeer und Pieter de Hooch gemeinsam zu guter Wirkung kommen. Den ungünstigen früheren Rembrandt-Saal nimmt jetzt die vlämische Malerei ein. Obgleich die italienische Malerei im wesentlichen von der Neuaufstellung unberührt blieb, konnten durch freigewordene Räume einige Verbesserungen angebracht werden. So ist jetzt das Kabinett mit den Fresken Tiepolos wieder freigelegt worden. Die italienischen Bilder des 18. Jahrhunderts sind in den sehr günstigen früheren Franzosensaal gebracht worden, und für die französischen und englischen Gemälde ist ein großer Saal neben dem italienischen Barockraum neu geschaffen worden.

Durch die Neuordnung erscheint vor allem die holländische Malerei als harmonisch geschlossene Einheit, als vielleicht allseitig gerundetste Abteilung der Gemäldegalerie. Sie gewinnt in der jetzigen Aufstellung vor allem durch weise Beschränkung auf die qualitätvollsten Stücke, durch meist einreihige Hängung und durch eine Gliederung der Bestände, die die Hauptbilder hervorhebt, und ihnen eigenes Leben läßt. S.

Persien 8.–9. Jahrh. Räuchergefäß in Vogelform im sasanidischen Stil

MÜNCHEN

Im Residenzmuseum wurden vor kurzem die reichen Bestände an Polenteppichen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Damit ist eine Sammlung dieser kostbaren Teppiche erschlossen, die an Zahl und Güte fast allen anderen überlegen ist. In Amerika, das vor kurzem seine Bestände an Polenteppichen in einer Leihausstellung des Metropolitan Museum zeigte, ist zwar die Sammlung J. Rockefeller jr. (mit 14 Teppichen) noch etwas reichhaltiger, aber sie weist kein Stück auf, das dem Tierteppich in München ebenbürtig wäre. Die Münchner Stücke entstammen dem Heiratsgut der polnischen Prinzessin Anna Katherina Konstanza anläßlich ihrer Verbindung mit Pfalzgraf Philipp Wilhelm im Jahre 1640. Nur ein Teil, nämlich dreizehn Stück, sind der Residenz verblieben. Die übrigen bewahrt das Nationalmuseum auf, das stän-

Persien, 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Jagdszenen Residenzmuseum, München
Seidenteppich in Gobelintechnik mit Gold- und Silberfaden (Teilaufnahme)

dig einige Stücke in seiner Teppichsammlung zeigt.

Der erwähnte Tierteppich, wie der berühmte Jagdteppich des Wiener Stubenringmuseums in Gobelintechnik gearbeitet, ist diesem nahe verwandt, wenn auch etwas jünger. Was den Erhaltungszustand betrifft, ist er ihm und auch dem ebenso berühmten Jagdteppich der Pariser Rothschild-Sammlung weit überlegen. Fast gleichbedeutend ist ein geknüpfter Teppich, der das Kompositionsschema der Gartenteppiche mit Darstellungen kämpfender Tiere verbindet; da Knüpfteppiche sich sonst streng auf Arabesken- und Blumenornament beschränken, liegt hier ein »Rarissimum« vor. Kunsthistorisch besonders interessant ist ein weiterer Teppich, dessen Muster aus einzelnen geknüpften Stücken auf einem weithin freiliegenden silberbroschierten Grund besteht. Die Ansichten sind geteilt, ob hier ein echter »Polenteppich«, also ein persisches Erzeugnis vorliegt oder etwa eine vorderasiatische oder gar europäische Nachahmung aus der Zeit.

Im Theatinergang der Residenz hat man einen würdigen Raum zur Ausstellung der Teppiche gefunden. Die bunten Fresken an der Decke dieses Ganges, aus der Candid-Schule stammend, bereiten auf die Farbenpracht der Teppiche vor, die sich leuchtend von der einfachen weißen Wand abhebt. M. W.

NEUERWERBUNG IM LOUVRE

In den Louvre ist neulich als Gabe eines Amerikaners, des Herrn Arthur Sachs, ein außerordentlich kostbares Stück gewandert. Das kleine Standbild aus Holz stellt einen Engel dar, der unverkennbar den Charakter der Plastik aus der Champagne trägt. Das Lächeln ist sehr nahe mit dem der berühmten Steinernen Engel des Doms in Reims verwandt. Übrigens besaß der Louvre schon ein sehr ähnliches Standbild, das fast dieselben Maße aufweist. P. C.

*

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Wollheim / Haus der Juryfreien / César Klein / Chirico / G. H. Wolff

Die Kunsthandlung V. Hartberg zeigt in Gert Wollheim eine durch erstaunliche Beherrschung aller malerischen Mittel geradezu blendende Erscheinung. Aber es ist Alleskönnerei ohne jedes definierte Muß und ohne inneren Sinn. An diesem Virtuosentum wäre das Ärgste nicht, daß es von Rembrandt, Goya, Daumier, Slevogt und hundert anderen das ganze Um und Auf auswechselbar im Handgelenk hat. Denn es verdichtet sich seiner ungewöhnlichen Einfühlungsgabe oft genug zu einer Diktion wie aus dem Vollen, die nicht etwa nachgeplappert wirkt. Wollheim ist noch in fremden Zungen gewissermaßen ursprünglich. Aber seine Fähigkeiten, durch keinerlei künstlerisches Selbst gebunden, verfügen nicht einmal über die Sicherungen zuverlässigen Geschmackes. Sein Schmiß landet nicht selten beim brutalsten Reißer; die Pointen knallen, und es präsentiert sich eine Paddlerin in weißem Trikot, ein Zirkuspaar, ein raffinierter Damenkopf in ordinär-praller oder »ver-

führerischer« Aufmachung. Noch von den besten Bildern (die Stilleben gehören dazu) gilt, daß sie dickstes 19. Jahrhundert und Inbegriff alles dessen sind, was zu überwinden Ziel sämtlicher Kunstbewegungen seit Cézanne war.

Im Haus der Juryfreien bekommt jetzt regelmäßig eine Anzahl von Künstlern je einen Raum zur Verfügung gestellt, ihr Schaffen nach eigenem Ermessen auszubreiten. Von den achtzehn, die zur Zeit dort in Erscheinung treten, beanspruchen außer den in ihrer Art längst geschätzten Malern Christian Schad (blankpolierte, scharfgeprägte Bildnisse und Operationsszene von kältester Deutlichkeit) und Heinrich Schwarz (sanfte Pastorale-Gruppen in rötlichgrauer, wie getauter Schnee schimmernder Tonigkeit), vor allem Heinz Battke und Josef Scharl erneut unser Augenmerk, der eine mit formal durchdachten Arbeiten, die Reliefwirkungen der Farbe ihrem Emailglanz, ihrem etwa türkisgrünen Schleiern eigentümlich verschmelzen, — der andere mit einer Malerei, die auf dem Erlebnis van Gogh basiert und bleich feixende Panoptikumsköpfe, das Dumpfe proletarischer Menschen ungelenk-zwingend aus schwer kreisenden, erdigen Farben herausholt. Auch an der Keramik von Judith Speer (gedrungen-launige Tonfiguren für ein Kinderheim), an manchen Blättern der Orlik-Schülerin Gerda Rosenthal-Rotermund (Häuser, Hofwinkel, Straßenecken) ist etwas. Ein ganz entscheidender Eindruck aber ist zu gewinnen von dem kleinen Görlitzer Stecherkreis Johannes Wüstens und seiner Schüler Lotte Wegeleben und Josef Bankay. Hier wird mit aller Intensität die Neueroberung der Grabsticheltechnik aus dem Geiste einer klarsichtigen, kritisch geschärften Welterkenntnis betrieben. Die Ergebnisse packen zumeist nicht weniger durch schneidende Wahrhaftigkeit der Feststellungen und durch tragische Groteske der Gesichte als durch handwerkliche Präzision.

Im neuen Lokal der Kunststube werden fortan auch die Mitglieder der Novembergruppe kollektiv zu Worte kommen. Nach einer ersten allgemeineren Zusammenstellung aus diesem Kreise ist jetzt César Klein mit älteren und neuen Bildern zu sehen, oftmals bestechenden Proben einer wesentlich ornamentalen Kunst, die stilsicheren Geschmacks ineinander geflochtene Umrisse zum Gefäß unverbrauchter Farbenschönheit macht und wellig umschlossene Fassungen von rarer Dekorativität gewinnt.

Bei Flechtheim ein Maler und ein Bildhauer: Giorgio de Chirico bei spöttischem Spiel mit antiken Utensilien, amüsant, wenn er Vasenbilder und Gladiatorenkämpfe in aparte Verblasenheit transponiert, dem verlorenen Sohn einen Säulenstumpf mit Krempe als Zylinderhut aufsetzt, feierlichen Puppen den Schoß mit Tempelgerümpel füllt (»Archäologen«), — und ein wenig mehr als amüsant, wenn sich mähnenstolze Mythenschimmel bäumen vor Gestaden, die echter Griechentraum überflimmert. Die flatterige Malerei befestigt diese ironisch-romantischen Feinschmeckereien nicht über Gebühr, so daß man sich nicht gegen sie, nur gegen die Leute zur Wehr zu setzen braucht, die sie furchtbar ernst und wichtig nehmen. — Und zweitens also der Plastiker G. H. Wolff, stark und blutvoll fast in jedem Stück, gleichviel ob er die Form streng umbricht und schwer gedrungen schließt oder überlebensgroße Köpfe realistisch runzelt und schluchtet, gleichviel ob er die Figur brütend vermummt oder animalisch dreist entblößt. Man spürt gerade aus der Vielfalt der Auffassungen, die dem Schema entstrebt, eine bildnerische Ursprünglichkeit, wie sie heute selten angetroffen wird. Wolff weiß die Materie, aus der er mächtige, klumpige Gestalt holt oder geschmiedetes Kleingebilde, stets zu laden, daß sie droht, lockt oder bedrängt. Und er ist immer weiter auf der Suche, studiert alle Stoffe, erprobt Materialverbindungen. Dabei gibt es Fehlschläge. Aber Wolff zählt zu den wenigen nicht akademischen Plastikern der Zeit. Wolfradt

Champagne, 13. Jahrh. Statuette eines Engels. Holz Louvre

BUDAPEST / Ausstellung von Werken Csontvárys

Heute, wo man sich die zu ihren Lebzeiten gefeierten Künstler des 19. Jahrhunderts

zu rehabilitieren müht, erregt die Entdeckung wieder eines damals Verkannten keine Sensation mehr. Dennoch wird es für die Kunstgeschichte Europas nicht gleichgültig sein können, daß in Ungarn um 1900 der Apotheker Kosztka lebte, der sich den Künstlernamen Csontváry erwählte und in ungeheurer Vereinsamung kleine, große und riesige Gemälde schuf, die heute, elf Jahre nach seinem Tode, die jungen Jahrgänge in Fieber versetzen. Csontváry litt an Paranoia, mindestens am Ende seines Lebens. Die Zeitgenossen erblickten in seinen Gemälden (die bei einer Gelegenheit in einer Maschinenausstellungshalle, ungerahmt von den Eisentraversen hängend, gezeigt wurden) die Produkte eines kranken Hirns, das Museeneindrücke nicht hat organisch verarbeiten können. (Ähnliche Ausstellungen hat Csontváry, anscheinend gänzlich unbemerkt, in München und Paris veranstaltet.)

Maillol Flora, lebensgroß
Mit Genehmigung der Galerie J. B. Neumann und Günther Franke, München

Csontváry verhungerte 1919. 1922 schrieb Franz Lehel ein Buch über ihn. Die kunstkritische Würdigung steht aber noch aus. Erst jetzt wurden seine Bilder im Ernst-Museum wieder gezeigt. Die bisher bekannten Photos (auch in Kállays Buch) vermitteln keinen rechten Begriff vom instinktiven Können dieses Malers. Er hatte eine regelrechte solide Akademie hinter sich, als er um 1900 (bereits weit in den Vierzigern) Mond- und Bogenlampenlandschaften, dann Sonnenlandschaften zu malen begann. Man denke an Henry Rousseau; nur malte Csontváry flächenhafter und mit malerischem Raffinement. Heute, wo die blechernen Körper im Bildraum schweben und der fahle Glanz flüssig-glatter Farben zu neuem Stilerlebnis wird, wird man in Csontvárys Nacht- und Sonnelandschaften eine krasse moderne Vision mitbekommen, aus der nicht einmal die antike Ruinenbeitat fehlt. Stellenweise erinnert um diese Zeit das Technische des Farbauftrags noch an Segantini, an dessen hart-pastosen Pinselstrich. Doch in den großen und immer größer werdenden Landschaften gemahnt kaum mehr etwas an die impressionistische Sezession. Es herrscht in ihnen ein Zwang der linearen Torsion, der die Monumentalität in sich begreift, der getürmte Felsmassen mit Leichtigkeit trägt. Schon 1904 werden die Juden an der Klagemauer geschaffen, als Studie gedacht, ein perspektivenfreies Gedränge fast lebensgroßer Figuren, jede für sich isoliert erfaßt, doch zu einer Konstruktion geballter Silhouetten rhythmisiert, die Ausdrucksträger geisterhafter atavistischer Rassenhaftigkeit sind. Man denkt dabei an Breughel, aber auch an Roger van der Weyden und mehr noch: an Chagall, der nie diese Spontaneität der semitischen Stimmung aufgebracht und an Van Donghen etwa, dem nie der feminine Orientalismus von solch derber Rassigkeit gelang. Die Farben aber sind von packender Ausdruckskraft und von instinktivem Wissen um die Kontrastwirkung. Die Kühnheit in Farbe und Linie, in Würfelmasse und schmiegsamer Silhouette, erhöht sich noch um 1907, in Kompositionen, wie »Der Brunnen Mariä«. Selbst wenn man die Suggestion byzantinischer und gotischer Kunst stellenweise wiedererkennt, wird man von der Amalgamierung

Max Beckmann Dame in grauem Pelz
Aus der Versteigerung der Sammlung Simms bei Cassirer-Helbing am 14. November in Berlin

der »Wahlerbschaft« mit dem ganz Neuzeitigen überwältigt. Der Rhythmus herb gewundener Körper folgen, die waghalsigen Steigerungen von Fahl- und Glanzfarben, oft in virtuosen Übergängen, die Aneinanderlegung von Matt neben Leuchtend, Warm neben Kalt, Geschwungen gegen Kubisch, Verzückt neben Irdisch: das sind Tatsachen einer Kunst.

Man hat bei Csontvárys guten Werken nie den Eindruck, als sei hier etwas gewollt und nicht gekonnt gewesen. Das Gewollte scheint restlos erfüllt. Hingegen vermißt man den vereinheitlichenden Zwang, den Stilschaffungswillen, die überall folgerichtige Kondensierung der Wirkung. Hier zeigt sich der Bruch seiner Seele. Sonst wäre er der Größte seines Zeitalters. So bleibt er aber das einsame Wunder. Das man nicht umhin kann, zur Kenntnis zu nehmen. Und das gewiß erst beginnen wird, anregend zu wirken. R.

ELBERFELD

Die Galerie Walter Westfeld rechtfertigte durch die Schau Alter Münchner Kunst erneut ihren Ruf, sich um die Kunsterziehung im Westen Deutschlands am meisten mit verdient gemacht zu haben. Das Hauptgewicht liegt auf der Malerei des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts, und man vermißt in dieser Ausstellung tatsächlich keinen Namen von Rang: Spitzweg ist mit einigen entzükkenden Werken vertreten, Schuch mit zwei Still-

leben, von Busch, Marées, Feuerbach, Uhde, Defregger, Zügel, Lier, Schleich — um nur ein paar Namen von den mehr als vierzig ausgestellten Künstlern zu nennen — sind charakteristische und qualitätvolle Werke, vorzüglich gehängt, zu sehen.

K.

HAMBURG

Kunst der letzten 30 Jahre / Kluth-Kronenberg im Kunstverein / Nachleben der Antike im Museum für Kunst und Gewerbe

Unter dem Titel »Kunst der letzten 30 Jahre aus Hamburger Privatbesitz« hat der Kunstverein soeben eine außerordentlich wichtige und sehenswerte Ausstellung eröffnet, über die noch zu sprechen sein wird.

Mit Recht nennt das Vorwort zu dem bebilderten Katalog eine Ausstellung aus Privatbesitz »einen Querschnitt durch die Kultursituation eines sozialen Gefüges«, und wenn man diesen Satz als Ausgangspunkt nimmt, um das Verhältnis des Hamburgers zur modernen Kunst überhaupt zu fixieren, dann muß man sagen, daß in dieser Stadt früher und besser als in anderen Kunstzentren des Reiches die formbildende junge Kunst in Europa gesammelt worden ist.

Namen sind in der Beziehung Programm und es ist interessant festzustellen, daß von den 270 Nummern des Kataloges die überwiegende Mehrzahl wohl auf die neue deutsche Kunst entfällt, daß aber neben den besonders reich vertretenen Künstlern, wie Kirchner, Marc, Paula Modersohn-Becker, Emil Nolde, Schmidt-Rottluff, Christian Rohlfs, auch Picasso, Utrillo, Derain, Juan Gris, die Laurencin vorzüglich zu Worte kommen. Auch die europäische Plastik ist hervorragend vertreten.

Jedenfalls bedeutet diese Ausstellung ein Ruhmesblatt in der Geschichte der Hamburger Kunstpflege und ein wundervolles Bekenntnis des Hamburger Sammlertums zu den Zielen der wertschaffenden modernen Kunst. B.

*

Karl Kluth: 1927/28 Landschaften, Akte, Allegorien, die letzteren etwas mühsam gestellt. Im Grau und Schwarz und gewissen gestaltumreißenden und durchfurchenden Linienspielen blickt der Kubismus durch. 1929 Stipendium, das für eine Nordlandreise genutzt wird, ahnungsvoll, denn die mächtige, heroische Welt hat im Künstler die besten Kräfte ausgelöst. 1930 findet das nachwirkende Erlebnis des Nordens in einer Reihe prächtiger Landschaften eine und Kluth seine Form. Gletscherlandschaften mit weißen Firnen über grünlichen Bergwässern; weiße, den dunklen Fels antobende Brandung, darüber eine gelbe, zerlodernde Sonne, die Land und Woge überglänzt; kahle Bergmassive über kargem Grün. Daneben entstehen wie vordem Porträts und heimatliche Gefilde mit den seit Marc und Chirico wieder verwendeten Motiven steigender, sich bäumender Pferde, die aber hier in neuer Sinnbildlichkeit als die aufbrechende Natur der Zivilisation entgegengestellt werden. Starke Farbenkontraste: Rot-Schwarz-Gelb-Weiß und Blau. Dies große uns Heutige im Innersten bedrückende Thema findet dann fast schon ohne figürliche Zutat in dem Bilde einer grausam gerade ein Flachland durchschneidenden Chaussee symbolische Gestaltung. Immer wieder sind es die großen Gegensätze, die den Kluthschen Bildern ihren künstlerischen und weltanschaulichen Gehalt geben: Ruhe und Bewegung, raumschaffende und raumsprengende Kräfte. Und so werden auch die nordischen Bilder Symbole: das Chaos einer wildzerstörerischen Natur, das sich dem zwingenden, bezwingenden Auge des Bildners zum Kosmos, zur Gestalt fügt. In dem Rotulieren der Kräfte und Massen erwächst eine Spannung, die uns heute erhebt und beglückt. Kluths Bilder und nicht zuletzt seine klaren Aquarelle stehen an der Spitze des Hamburger Kunstgeschehens mit hohem und reinem Klang.

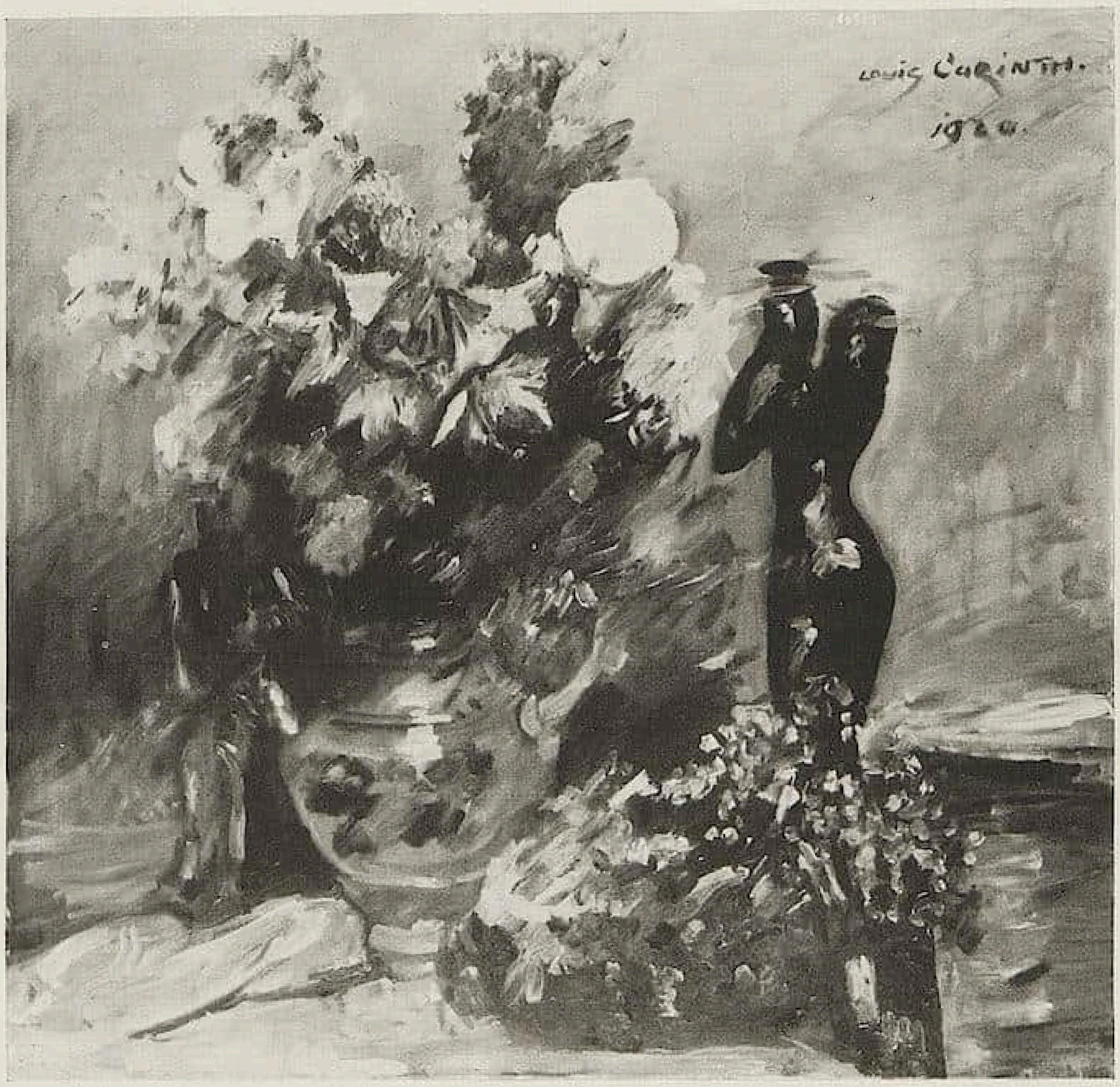
Fritz Kronenberg schwimmt im Fahrwasser des Pariser Kubismus. Seine geschmacksicheren Kompositionen und delikaten Farbklänge, vornehmlich der Aquarelle (Graue Pflaumen), die großen abstrakten Stilleben mit Grau, Braun und wenig Grün fangen ebenso den Blick wie ein in zwei Farben, in Gelb- und Schokoladenbraun vor türkisfarbenem Grund gemalter großer Frauenakt. Nordische und südfranzösische Küstenlandschaften erhalten ihre Note durch eine die Töne und Linien raffiniert abwägende Hand. Kronenberg ist Rheinländer, d. h. Temperament und geographische Situation tendieren trotz seiner Übersiedlung nach dem seiner heimatlichen Provinz benachbarten Romanen.

*

Bei einer seiner Hauptaufgaben, der lebendigen Darbietung des Kunstbesitzes, bedient sich das Museum periodischer Ausstellungen, die das Bekannte in neuem Zusammenhang neu erscheinen lassen.

Der Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft legte den Gedanken nahe, dies gewaltige Thema, das der hiesigen Bibliothek Warburg Sinn und Inhalt gibt, aus dem Museumsbestand zu illustrieren.

Schon das wichtigste Material genügte, um die große Halle des Museums zu füllen. Zwanglos ergaben sich mehrere Gruppen. Als erste die der antiken Kunstwerke, wie ein kapuanischer, als Urne in ein langobardisches Häuptlingsgrab unweit Hamburg verschlagener Mischkessel, oder wie eine kaiserzeitliche Tonurne 1563 bei Koblenz ausgegraben und damals in die schöne Silberfassung gebracht, zugleich einzigartiges Dokument damaligen Sammlertums. Dann die Reihe der von keltischer bis zur Wikingerzeit und von der Spätrenaissance zum Klassizismus in edlen und unedlen Metallen, in Porzellan, Biskuit und Wedgewood kopierten Werke, der Münzen, Plaketten, Leuchter und anderen Geräte. Auch Fälschungen der Renaissance



Lovis Corinth Stilleben. 1920
Aus der Versteigerung der Sammlung Simms bei Cassirer-Helbing am 14. November in Berlin

fehlen nicht. Endlich die nach dem entlehnten Stoff geschiedenen Hauptgruppen: Parisurteil, Orpheus, Orpheus und Eurydice, Lukretia, die drei Grazien (von langobardischem Goldschmuck bis zu späten Stichen). Schon der flüchtige Überblick zeigt die Vorliebe der Stile für bestimmte Stoffe. Wurden jene Themen mehr von der Renaissance bevorzugt, so stellt sich vor den Schränken mit Werken der Barockzeit heraus, daß der Künstler jetzt zu den bewegten Situationen, den Kämpfen (Herkules), Raubdarstellungen (Proserpina, Sabinerinnen) den Triumphwagenfahrten (Neptun, Bachus, Apoll, Venus) greift. Nicht minder instruktiv ist die Wandlung desselben Motivs durch die Jahrhunderte (Imperatorenköpfe der Renaissance und barocke Herrschergestalten). Dazwischen die breite Wirkung der Ornamentstiche mit ihren Säulenordnungen (daneben ein antikes und ein romanisches Kapitell), Trophäen und Grotesken. Dem Empire ist, die Mode eingeschlossen, eine gewisse Vorzugsstellung eingeräumt. Den gewichtigen-heutigen-Schluß des ewig fließenden Stromes inhaltlicher und formaler Anregungen gibt die Gegenüberstellung eines römischen und modernen Marmorkopfes von G. H. Wolff. Was man jeweils unter der Bilde der Antike und wie man es sah, wie sehr und wie ausschließlich man unter dem fremden Bilde, der von außen hereingetragenen Idee eigene Gedanken, Formen und Wünsche gab, dies Was und Wie in ihrem Ablauf zu erkennen, gibt die kleine Veranstaltung bunte Gelegenheit.

Heinrich Kohlhaussen

HANNOVER

Die Kestner-Gesellschaft beginnt ihr diesjähriges Winterprogramm mit einem verheißungsvollen Auftakt. Die erste Ausstellung der Saison, die Dr. Bier dem hannoverschen Publikum bietet, betitelt sich: »Von Ingres bis Picasso«. Sie will an Hand von Graphik der führenden Meister, die hie und da ergänzt wird durch Zeichnungen und einige Bronzen, eine Vorstellung von dem großen Jahrhundert französischer Kunst vermitteln. Unter den ausgestellten Werken fehlt kein Name von Bedeutung. Und wenn einzelne Künstler, wie sich das bei einer solchen Ausstellung gar nicht vermeiden läßt, vielleicht etwas zu kurz gekommen sind, so gibt das Ganze doch einen vollständigen Überblick über die künstlerische Entwicklung der letz-

ten hundert Jahre. Die Anordnung der Ausstellung steht unter dem Zeichen des »Problems der Generationen«, und zwar ist sie so getroffen, daß sie jeweils in einem Jahrzehnt geborenen Künstler zu einer Gruppe zusammengenommen sind. Das ist sehr lehrreich; es gibt dem Besucher Anregung und Stoff zum Nachdenken, wenn er Corot in der Generation der Gericault, Delacroix und Gudin findet oder sich klar machen muß, daß Gauguin zwanzig Jahre älter ist als Matisse. Dank dieses Aufbaues werden so die mannigfachen Überlagerungen auf dem entwicklungsgeschichtlichen Wege zum Impressionismus und Kubismus deutlich, die sonst so vielleicht nicht hätten herausgestellt werden können. — Der Kunstverein hat seine Herbstausstellung eröffnet. Sie steht wie jede Ausstellung, die sich mit dem Phänomen der bildenden Kunst der Gegenwart auseinandersetzt, unter der Wirkung der heute im Formalen herrschenden Unentschiedenheit. Das Gesicht der Ausstellung wird — sieht man von einigen unwesentlichen Erscheinungen ab — bestimmt, wenn man so sagen darf, von vier Richtungen. In erster Linie ist da ein sehr stark an Frankreich, besonders an Cézanne, orientierter Postimpressionismus. Die »Neue Sachlichkeit« nimmt in einem etwas romantisch verbrämten Gewande einen weiten Raum ein. Weiterhin machen sich an vielen Stellen surrealistische Absichten geltend, und an vierter Stelle stehen die abstrakten Gestaltungen. Die Ausstellung, wie jede Herbstausstellung des Kunstvereins, auf Hannoversche Künstler im weitesten Sinne allerdings beschränkt, vermittelt als Ausschnitt einen vollständigen Eindruck von dem, worum es heute in der bildenden Kunst geht. St.

KÖLN

Die Galerie Dr. Becker-Newman zeigt neue Arbeiten des vor einigen Jahren nach Köln übergesiedelten Hamburger Malers Ahlers-Hestermann. Das Nachleben des Impressionismus kämpft, defensiv, in den besten dieser Malereien mit den Formmächten der Gegenwart, ein Zeichen, daß der Künstler in der rheinischen Atmosphäre lebendig blieb.

Im Kunstgewerbemuseum wurde eine Ausstellung zeitgenössischen französischen Kunsthandwerks eröffnet, die wie ein Appendix wirkt zum Musée des Arts décoratifs in Paris; typisches Frankreich mit allem Guten, Hübschen und Hoffnungslosen.

MÜNCHEN

Vom Münchner Herbst sei folgendes zitiert. Graphisches Kabinett (Leitung Franke) zeigte Georges Rouault. Dankenswert, den bekannten französischen Meister, der in Deutschland noch kaum zu sehen war, uns vorzuführen. Hätte jedoch umfassender geschehen müssen. Der Ausschnitt der Werke, der uns vorlag, beeindruckte höchstens in der Graphik. Die Malerei erschien bleiern, wenig reich, sehr wenig neu im Farbklang. Eine Enttäuschung das Ganze. — Daraufhin moderne Bildwirkereien an gleicher Stelle. Beachtenswerter Versuch zu zeigen, wie sich neueste Kunst mit dieser Technik auseinandersetzt. »Bild-wirkerei«, heute jedoch vielleicht ein Widerspruch in sich: wenn irgendwo abstrakteste Gestaltung heute erwünscht, dann hier. Trotzdem manches Fesselnde. Vor allem Johanna Schütz-Wolff!! — Bei Caspari, der seinen schönen großen Saal abgab, der nun auch weitere untere Räume schließt, um sich in sein für Bilder sehr wirksames Mezzanin zurückzuziehen: Malerei und Graphik von Tagore. Wenig dabei, das man beachten würde, wenn andrer Name hier erklänge. Meist metaphysizierendes »Kunstgewerbe« nur. — Dann Aquarelle von Unold (München). Sympathische, ausgewogene, bescheidene Arbeiten vom Sommeraufenthalt am Meer. Räumliche Entwicklung jeweils vom festigenden Horizont der See aus, mit Versuchen der Großräumigkeit bei geruhsamer Idylik. — Die Juryfreien tätig. Wenn sie neben Aufweisungen ihrer Mitglieder, die meist Niveau halten, von Zeit zu Zeit allgemein interessierende, europäische Ausstellungen einstreuen, werden sie Attraktion behalten. Nicht schlecht die Kollektivausstellung der ganzen Gruppe: sparsam, möglichst kontrastreich ausgewählt. Genannt eien Fritz Burckhardt (Mädchen am Fenster), Ernas Dinklage (Fabrik), Chr. Heß (Neptun), Scharl, Panizza, Nerud, G. Graßmann, H. Stahl. — Sammelschau Max Braumann (Galerie Heinemann) enttäuschend. Wie könnte diese großräumige Galerie in schönster Lage Münchens nützen, wenn sie sich weniger eklektisch in punkto Gegenwart orientierte!

Weiteres zum Münchner Herbst nächstes Mal.

Roh

WIEN

Sezession: Anton Faistauer

Der Sehnsuchtswunsch Faistauers, einmal ein Ausstellungsgebäude zu erhalten, um sein Lebenswerk vor aller Augen auszubreiten, sollte sich erst nach seinem Tod erfüllen. Die Schau, die Freunde und Weggenossen zu seinem Gedächtnis in der Sezession veranstalteten, umreißt deutlich die Rolle Faistauers (mit dem einer der Besten der jüngeren Künstlergeneration dahingegangen ist) in der österreichischen Kunst, weist seine Verbundenheit mit Vergangenheit und Gegenwart.

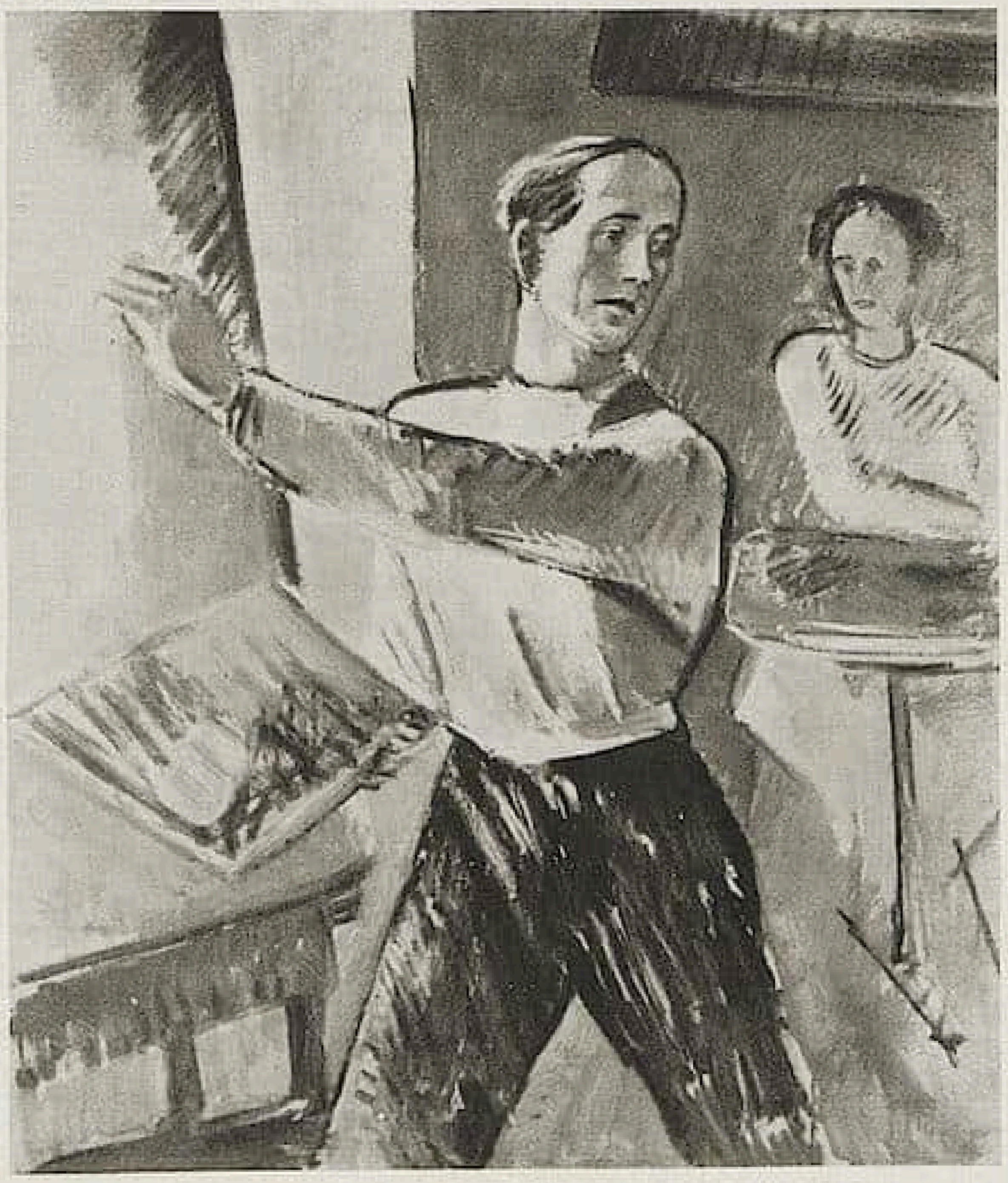
Ein Salzburger Kind, Spätimpressionist gleich den meisten bedeutenderen Malern Jung-Österreichs, offenbart sich Faistauer gleichwohl in allen seinen künstlerischen Äußerungen als ein Nachfahre der großen österreichischen Barockmaler. Nicht bloß in dem schweren, gesättigten, branstigen Kolorit, das seinen Arbeiten die längste Zeit eigentümlich ist, deutlicher noch in der Gebärde, der Pathetik der Gestalten, dem Schwung seiner großen Kompositionen. Barock ist auch die Auffas-

sung der Bildnisse, die Charakterisierung seiner Modelle durch ihren Habitus, ihre Umgebung.
Doch hinter dem rauschenden Pathos der Schöpfungen Faistauers birgt sich ein sensibles Gemüt, dessen Tiefe und Innigkeit in seinen Madonnen und Frauenbildnissen immer wieder aufscheint, zumal in den im letzten Jahre seines Lebens entstandenen, in welchem sein Pinsel die schönsten, malerisch reichsten, empfundensten Werke schuf. Synthese dessen, was er im Süden an Formen und Farbigkeit mit der Innerlichkeit des nordischen Menschen geschaut, gleichzeitig Abschluß und Vollendung der malerischen Entwicklung dieses so ganz österreichischen Meisters. P.-N.

★

INTERNATIONALE KUNSTHISTORISCHE KONGRESSE

Nach einer Pause von neun Jahren fand in Brüssel der 12. internationale Kongreß für Kunstgeschichte statt. Das offizielle Programm verzeichnete neben gesellschaftlichen Veranstaltungen und Besichtigungen etwa 160 Vorträge, die in vier Sektionen gehalten wurden. Ein ausführlicher Kongreßbericht wird für die Zukunft die Fülle des zur Sprache gekommenen Materials festhalten. Hier können nur einige Anregungen und Ergebnisse des Kongresses notiert werden. Beachtenswert erscheint ein Vorschlag Adolfo Venturis, die Texte der Quellen und Dokumente, die im 19. Jahrhundert ediert und seitdem unverändert und kritiklos benutzt wurden, zu prüfen und neu kommentiert herauszugeben. Georges Wildenstein stellte die Forderung nach einem universalen Katalog der Kunstgeschichte und Archäologie, während Luigi Serra von einem Inventar der italienischen Kunstsammlungen Mitteilung machte, deren erster Band gerade erschienen ist und die Provinz Bergamo behandelt. Breiteren Raum nahmen die Berichte über die Verwendung von Röntgenstrahlen für den Nachweis übermalter Bilder ein. So konnte Leo van Puyvelde die Übermalung eines Kopfes auf einem Bilde Rogers van der Weyden im Brüsseler Museum nachweisen, während Paul Ganz dank der Durchleuchtung Übermalungen auf Bildern Holbeins feststellen und den Weg zur Wiederherstellung weisen konnte. Etwa die Hälfte der Vorträge bezog sich auf die niederländische Kunst. Neu aufgetauchte Werke und neue Forschungsergebnisse besprachen hier vor allem Otto Benesch (Zeichnung mit der Schaustellung Christi aus der Frühzeit Jordaens in der Wiener Albertina), Ludwig Burchard (Rekonstruktion der Seitenaltäre von Rubens für Il Gesu in Rom), Gustav Glück (einige wenig bekannte Bilder van Dycks), Paul Jamot



Anton Faistauer † Selbstporträt. 1929

(ein im Pariser Kunsthandel aufgetauchtes Bild von Lodewijk Toeput), Heusler (der Bildhauer Jean Mone), Lavellaye (eine Grablegung Rembrandts [?] im Brüsseler Museum), Wolfgang Stechow (Jacques Foucquier), Kurt Steinbart (bisher unbekannte Tafelgemälde des Jan Cornelisz Vermeyen). Weit geringerer Raum stand den künstlerischen Problemen der übrigen europäischen Länder zur Verfügung. Hier erweckten besonderes Interesse die Deutungsversuche Panofskys der vier Apostel Dürers und des Kupferstiches »Der Traum des Doktors (B. 76), der Nachweis zweier verschollener Frühwerke Michelangelos von Karl Tolnai und die Vorführung der beiden jüngst aufgefundenen Kölner Grünewald-Bildnisse durch Buchner. Ferner wurde die Errichtung einer ständigen Kommission zur Abhaltung kunsthistorischer Kongresse beschlossen, zu deren Ehrenpräsidenten Adolfo Venturi gewählt wurde, während die Interessen Deutschlands Max J. Friedländer vertreten wird.
Vierzehn Tage später begannen in Rom die Sitzungen des internationalen Kongresses für Expertise und Konservierung von Kunstwerken. Die Tagung fand in zwei Sektionen statt, von denen die eine die Plastik, die andere die Malerei behandelte. Im Mittelpunkt der Verhandlungen standen die verschiedenen Methoden physikalischer und chemischer Art bei der Untersuchung, Restaurierung und Konservierung der Kunstwerke. s

KUNST-LITERATUR

PAUL CLEMEN: DIE GOTISCHEN MONUMENTALMALEREIEN DER RHEINLANDE. Textband: Mit Beiträgen von Burkhard Freih. v. Lepel und Margot Remy. 466 Abbildungen. Tafelband: 27 Tafeln in vierfarbigem Buchdruck, 76 Tafeln in einfarbigem Lichtdruck. Druck und Verlag von L. Schwann in Düsseldorf 1930. Preis in Halbleder 240 M.

Der grundlegenden Veröffentlichung der romanischen Monumentalmalerei in den Rheinlanden folgt nun als Krönung eines reichen Forscherlebens, mit der gleichen inneren und äußeren Opulenz das zweibändige Werk über die rheinischen Wandgemälde des 13. und 14. Jahrhunderts, mit dem Clemen über die örtliche Abgrenzung hinaus zugleich einen fundamentalen Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte dieser Zeit liefert.

Europäisch verlaufen die Beziehungen, die das Rheinland künstlerisch mit dem übrigen Deutschland, aber auch mit Frankreich, den Niederlanden und England verbinden und schon aus diesem Grunde ist die Kenntnis der rheinischen Wandmalerei ungeheuer aufschlußreich für unser Wissen um die allgemeine europäische Struktur jenes hohen Mittelalters, das sich hier ebenso wie in den Domen und Kirchen selbst seinen monumentalen Ausdruck geformt hat. Wie auf der einen Seite die Buchmalerei, so stehen auf der anderen Glas- und Tafelmalerei in engster Verbindung mit der Wandmalerei, und wie diese sind auch jene auf dem gleichen Untergrund einer noch durchaus harmonischen und einheitlichen Weltanschauung, der Universalität des Christentums, entstanden. Aber gerade in dieser Zeit überragt die Wandmalerei die erst spärlich vorhandene Tafelmalerei um mehr als Haupteslänge. Sie umschließt im eigentlichen Sinne das gotische Darstellungs- und Kompositionsprinzip und was wichtiger ist, auch das Irreale einer wundervollen Gedankenwelt. Nicht zuletzt aber beweist Clemens Arbeit an Hand der Dokumente selbst, eine wie hohe Kultur in jenen zwei Jahrhunderten gerade am Rhein lebendig gewesen ist und wie erstaunlich die Fülle der auf uns gekommenen Denkmäler aus dieser Zeit anspricht, die mehr als andere Hinterlassenschaften den eigentlichen Stil der Gotik und seine allmähliche Entwicklung erkennen lassen. Der verdiente Vorsitzende des Denkmälerrates der Rheinprovinz hat um die Pflege dieser Monumente die gleichen Meriten wie um deren wissenschaftliche Durchdringung.

Ein Stück Lebensarbeit ist daher in diesen beiden vorbildlich ausgestatteten Bänden verschlossen, das restlos zur Bewunderung nötigt. Was der Senior der rheinischen Kunstwissenschaft hier, unterstützt vom Rat seiner engeren Fachgenossen und Mitarbeiter, an Material ausbreitet und interpretiert, zeugt von einer Höhe wissenschaftlicher Forschungsmethode, die schlechthin kaum zu überbieten ist. Auf solche Leistung dürfen wir stolz sein, doppelt in dieser Zeit, die keine Ehrfurcht vor der Leistung des Einzelnen und vor der kulturellen Vergangenheit des eigenen Volkes mehr zu kennen scheint. Daß der deutsche Verein für Kunstwissenschaft und die Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde das monumentale Werk in ihre besondere Obhut nahmen und daß es diesem auch sonst an tatkräftigen Förderern nicht gefehlt hat, darf zur Ehre aller Beteiligten nicht verschwiegen werden.

Biermann

UGO OJETTI: LA PITTURA ITALIANA DELL'OTTOCENTO. Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma, 1929.

Dieser mit 228 Lichtdrucktafeln ausgestattete Band bildet gewissermaßen den Monumentalkatalog der italienischen Werke des 19. Jahrhunderts auf der vom Verfasser zusammen mit Nino Barbantini, Emilio Cecchi und Antonio Maraini veranstalteten Schau der Biennale Veneziana von 1928 und damit Fortsetzung und Gegenstück des wichtigen Werkes über die Ausstellung der »Pittura Italiana del Sei e Settecento« im Palazzo Pitti 1922. Die Meister der Übergangszeit, Appiani, Matteini, Landi, Errante, Bezzuoli oder Migliara stehen noch völlig, trotz teilweise hervorragender Leistungen, unter dem Einfluß der malerischen Tradition des Settecento, und in den Hauptwerken der um die Jahrhundertmitte wirkenden Künstler, wie Fattori, Palizzi, Cremona oder Favretto läßt sich der nordalpine, speziell französische Einfluß nirgends leugnen. Ojetti weist diese Zersplitterung im Rahmen der nationalen Zeitgeschichte deutlich auf, und versucht trotz der naturgemäß gegebenen Einteilung in monographische Kapitel, das Gemeinsame der Entwicklungslinie herauszuarbeiten. Begrüßenswert der im Anhang gegebene Katalog der Werke samt knappen Biographien der Einzelkünstler, von prachtvoller Tiefe und Tonigkeit die guten Lichtdrucke, deren Qualität die übrige vorzügliche Ausstattung des Bandes angemessen ist.

Deusch

PIETRO TOESCA: MONUMENTI E STUDI PER LA STORIA DELLA MINIATURA ITALIANA. — LA COLLEZIONE DI ULRICO HOEPLI. Milano, Ulrico Hoepli, 1930.

Diese monumentale Publikation, die auf 147 Lichtdruck- und sechs Farbentafeln die bedeutendsten Werke der Mailänder Sammlung erstmals in die Literatur einführt, muß zu den wichtigsten Neuerscheinungen auf dem Gebiete der italienischen Kunstforschung gerechnet werden und ist vor allem deshalb als Leistung besonders hoch einzuschätzen, weil Vorarbeiten dem Verfasser überhaupt kaum zur Verfügung standen.

Cornelis Troost — Szene aus: Der eingebildete Kranke
Aus der Versteigerung der Sammlung Straus-Negbaur bei Cassirer-Helbing am 25. und 26. November in Berlin

Toesca behandelt die Miniaturmalerei nicht als Sondergebiet, sondern im engsten Zusammenhang mit der Monumental- und Tafelmalerei. So wird die dritte Phase der bedeutenden bolognesischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts stilistisch in überzeugender Weise den Fresken Cimabues in der Oberkirche von San Francesco an die Seite gestellt, wird mit der Identifizierung des bisher nur urkundlich bekannten Neri da Rimini mit einer signierten und 1300 datierten Antiphonarseite, der einige weitere Blätter im Museo Civico in Bologna (corale n. 20) und in Privatbesitz angeschlossen werden können, der Einfluß Giottos auf die Schule von Rimini am Anfang des 14. Jahrhunderts nachgewiesen. Für das 14. Jahrhundert ist die Sammlung Hoepli außer Hauptwerken der bolognesischen Schule, wie zwei Blättern von Niccolò da Bologna, besonders reich an mittelitalienischen Arbeiten; besondere Beachtung verdienen die Werke des sienesischen Kunstkreises, aufs engste mit der Kunst der Großmeister in Beziehung stehend, wie einige Blätter von Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci und Lippo Vanni, dessen heiliger Augustin deutlich den Einfluß des Freskos auf die Buchmalerei verrät. Wichtig sind Toescas Untersuchungen über die Peruginer Miniaturmalerei dieser Zeit, die ihren Ausgangspunkt von einer Reihe bisher in das 15. Jahrhundert datierter, angeblich aus S. Domenico stammender Antiphonarien nimmt, deren notwendige Frühdatierung nachgewiesen wird und die in stilistisch fest umgrenzbare Gruppen aufgeteilt werden. Für das Gebiet der Abruzzen wird eine stark von nordalpinen Einflüssen berührte Künstlerpersönlichkeit in Berardo da Teramo durch signierte Blätter eines Antiphonars wiederentdeckt.

Druck und Ausstattung des in nur 300 Exemplaren erschienenen Werkes über die Sammlung Hoepli, die beinahe lückenlos und in kunsthistorisch großenteils einzigartig bedeutenden Werken die Entwicklung der italienischen Buchmalerei in vier Jahrhunderten verbildlicht, entsprechen den höchsten, an eine moderne wissenschaftliche Publikation zu stellenden Ansprüchen. Deusch

ÉMILE DACIER: GABRIEL DE SAINT-AUBIN. Peintre, Dessinateur et graveur (1724—1780), Première Partie. L'Homme et l'oeuvre. Paris et Bruxelles. Les Éditions G. van Oest.

Man sollte glauben, Gabriel de Saint-Aubin sei innerhalb Frankreichs und im gebildeten Ausland so bekannt, wie Callot, mit dem ihn die Fähigkeit verband vermittels des Lichts Magie in die Graphik zu bannen.

Aber dem ist nicht so. Die wenigen, die mit dem Namen Gabriel de Saint-Aubin eine Vorstellung verbinden, sind gering, und selbst sie vermögen meist nicht seine persönlichen Arbeiten von den Werken der Familie, des Vaters und der drei Brüder Charles-Germain, Louis-Michel und Augustin, (vor allem des letzteren) zu unterscheiden.

Auch ich hatte erst in Paris vor vier Jahren Ge-

legenheit, durch eine von Émile Dacier im Hôtel Charpentier veranstaltete Gesamtausstellung der Oeuvres der ganzen Künstlerfamilie (auch die Nichte Marie-Françoise war durch ein Bild vertreten) die höhere Qualität der Werke Gabriels neben den Arbeiten seiner Familie festzustellen.

Damals gab es in Frankreich noch keine Monographie über Gabriel. Heute legt Dacier den ersten, stattlichen Band einer großangelegten Publikation mit Abbildungstafeln vor. Wenngleich nur spärliche und seltsame Nachrichten über das Leben des Künstlers aus Notizen des älteren Bruders Charles-Germain auf uns gekommen sind, so versteht Dacier in die zum Teil dunklen und sich widersprechenden Angaben Klarheit zu bringen und sie durch Forschungen über die Aubinsche Familie zu erweitern.

Ebenso exakt wie mit dem Biographischen beschäftigt sich Dacier mit dem Oeuvre des Künstlers. Er bemüht sich, nicht nur alles Wissenswerte über die erhaltenen sicheren Gemälde mitzuteilen, sondern er stellt die heute noch unentdeckten, in der Literatur erwähnten Bilder zusammen. Er untersucht Provenienz, Technik, Art der Darstellung jedes Werkes, bespricht Gemälde, Gouaches, Aquarelle, Zeichnungen, Kupferstiche, Radierungen, Illustrationen, Albumblätter und Verse.

Sascha Schwabacher

H. A. SCHMID: ALTE MEISTER DER BASLER KUNSTSAMMLUNG. Schaubücher 8. Orell Füssli Verlag, Zürich-Leipzig 1930.

Das kleine Bändchen reproduziert in Gesamtaufnahmen und Details die Hauptwerke der deutschen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts in der Basler Kunsthalle. Man kennt die Schätze dieses Museums, die Gemälde von Witz, Grünewald, Baldung, Holbein, den Schweizern Urs Graf, Hans Leu, Niclaus Manuel Deutsch, Tobias Stimmer, und empfindet angesichts der vorliegenden Auswahl des Besten das Fehlen eines Kataloges, der darüber hinaus die Bilder der Bachofen-Burckhardt-Stiftung enthielte, aufs schmerzlichste. Die Einleitung orientiert über die Künstler und ihre abgebildeten Werke, sowie über die Geschichte der Basler Galerie.

Scharf

Georg Vest. Der Sündenfall (Buchsbaum)
Aus der Versteigerung der Sammlung Straus-Negbaur bei Cassirer-Helbing am 25. und 26. November in Berlin

Adriaen van Ostade — Dorfmusikanten vor einem Bauernhaus
Aus der Versteigerung der Sammlung Straus-Negbaur bei Cassirer-Helbing am 25. und 26. November in Berlin

SAMMLER UND MARKT

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Während die Versteigerungen im Reiche und im Ausland in den gewohnten Rahmen vor sich gehen, rüsten sich die Berliner Auktionshäuser nach dem großen Auftakt im Oktober bereits wieder zu bedeutsamen Ausgeboten.

Abgesehen von den bereits angezeigten Versteigerungen bieten Cassirer-Helbing eine Reihe von Sammlungen guten Rufes aus. Am 14. November kommen Meister des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Simms, Hamburg, vermehrt um Beiträge aus Berliner Privatbesitz (darunter drei Bilder von Feuerbach und ein Bildnis von Leibl) zum Ausgebot. Die Sammlung Simms kann als wichtigsten Bestand vierzehn Gemälde von Lovis Corinth ihr Eigen nennen, die seit langem bekannt und in der Literatur des öfteren besprochen worden sind. Das früheste ist das Bildnis Ruederers aus dem Jahre 1898. Es folgen u. a. das Bildnis von Frau Gerhart Hauptmann als Geigerin in Ganzfigur (1900), Perseus und Andromeda, das Mädchen mit Stier (1902), das Modell (1909) und zwei außerordentliche Stilleben aus den Jahren 1916 und 1920. Trübner ist vor allem mit dem Mädchen im Walde, Slevogt mit dem Reiterbildnis eines Dragoneroffiziers, das früher im Museum der Stadt Posen hing, vertreten. Von Hodler besitzt die Sammlung eine gute Fassung des berühmten Holzfällers (1910), das Bildnis des Schriftstellers Mathias Morhardt, eine Thunerseelandschaft und mehrere Bewegungsstudien. Albert Weisgerber, der im Kriege gefallen ist, kann so bedeutende Leistungen vorweisen, wie das Bildnis des Dichters Ludwig Scharf, nach dem bekanntlich das Münchner Brettl »Elf Scharfrichter« benannt war, und den heiligen Sebastian an der Mauer. Mit besonderem Interesse wird man aber die Aufnahmefähigkeit und Preisgestaltung der zehn Bilder von Max Beckmann, die sämtlich seiner Frühzeit angehören, verfolgen. Hier sei vor allem auf die Dame in grauem Pelz (1907), den Bau des Wasserturms in Hermsdorf (1909), das Selbstbildnis mit Hut (1910) und das Rosenstillleben (1914) hingewiesen. Als einzige Skulpturen enthält die Versteigerung die Gruppe der badenden Mädchen und das kauernde Weib von Georg Kolbe.

Am 25. und 26. November schließen sich die Versteigerungen der Sammlung Tony Straus-Negbaur und der Gemälde und Kunstgegenstände aus der ehemaligen Sammlung Markus Kappel an. Die Sammlung Straus-Negbaur zeichnet sich durch ein gleichmäßig hohes Niveau ihrer Kunstschätze — Gemälde, Handzeichnungen, Miniaturen, Möbel, Metallarbeiten, Skulpturen — aus. Unter den Gemälden, die fast ausschließlich der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts angehören, nennen wir ein bezeichnetes Familienbildnis von Beeldemaker, eine Martyriumsszene von Leonard Bramer, eine Ölskizze mit einer Szene aus dem

Gabriel Metsu Dame am Fenster

Aus der Versteigerung der Sammlung Markus Kappel bei Cassirer-Helbing am 25. und 26. November in Berlin

die Teilstudie zum Opfer Manoahs. Bedeutend sind ferner drei Zeichnungen Ostades, eine biblische (?) Szene von Hoogstraten und drei Studienköpfe in Kreide und Rötel von Jordaens. Der aus den Sammlungen Crozat und Weigel stammende Kopf einer alten Frau gilt wahrscheinlich mit Recht als Werk eines Nachahmers Leonardos. Diesem Blatt schließen sich einige italienische Zeichnungen an, Arbeiten von Castiglione, Guercino, Piazzetta, Sebastiano Ricci und Francesco Guardi. Unter den französischen Blättern befindet sich eine Landschaft Claude Lorrains und eine Vedute Hubert Roberts, unter den englischen Zeichnungen eine schöne Landschaft Gainsboroughs und drei treffliche Karikaturen Rowlandsons. Es folgen Metallarbeiten des 15. bis 19. Jahrhunderts, Möbel des 15. bis 19. Jahrhunderts, hauptsächlich deutscher und niederländischer Herkunft, Skulpturen des 15. bis 18. Jahrhunderts, ausschließlich deutsche, flämische und spanische Arbeiten, deutsche Steinzeugarbeiten, Textilien des 16. bis 18. Jahrhunderts und orientalische Teppiche.

»eingebildeten Kranken« von Cornelis Troost (Studie zu dem Bilde im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum), ein Stilleben von Beyeren und Landschaften von Mirou, Molyn (1647), Poelenburgh. Am besten ist die Sammlung von Handzeichnungen alter, zumeist niederländischer Meister; auffallend die große Anzahl echt signierter Blätter. Das früheste Werk niederländischer Zeichnung ist eine TJ monogrammierte und 1510 datierte Darstellung der heiligen Katharina vor einer Landschaft, deren Meister aus stilistischen Gründen eine ebenso monogrammierte Kreuzigung in der Albertina und eine heilige Barbara zugeschrieben wird. Vielseitig ist die Landschaftskunst des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts vertreten, darunter finden sich Blätter von Gillis Mostaert, Hans Bol, Paul Bril, Coninxloo, Nieuwlandt, Savery, Goltzius, Wierix, Momper, Uden, Goyen, Everdingen, Jan und Willem van de Velde, Moucheron, Roghman, der beiden Saftleven. Den Stolz der Sammlung bildet die Federzeichnung einer Frau in anbetender Haltung von Rembrandt, vermutlich

Anschließend daran versteigern Cassirer-Helbing einen Teil der Sammlung Markus Kappel, die vor ihrer Teilung für eine der gepflegtesten Berliner Privatsammlungen galt. Ähnlich den Sammlungen Hollitscher und Huldschinsky lag das Hauptgewicht der Sammlung Kappel auf den Gemälden niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts. Hier waren alle führenden Meister, Vermeer ausgenommen, in sehr gut erhaltenen und charakteristischen Werken vertreten. Von den Bildern Rembrandts der Kollektion kommt in der Versteigerung nur der weibliche Kopf (um 1646 entstanden) vor, der vermutlich als Studie für eine Figur im Vordergrund der verschollenen Beschneidung von 1646 gedient hat, nach anderen eine Bildnisstudie der Hendrickje darstellt. An Bildnissen enthält die Versteigerung ferner das Porträt der Isabella Brant von Rubens, das Bode (Pr. Jahrbuch, 1914, S. 226) in die Literatur eingeführt hat, das Bildnis von Rembrandts Mutter von Gerard Dou, eine spätere, etwas veränderte Wiederholung des Bildnis findet sich in Dresden, das Bildnis einer

alten Frau von Nicolaes Maes (1669 entstanden) und zwei Bildnisse von Barthel Bruyn. Die holländische Interieur- und Genremalerei wird durch reizvolle Werke vorgeführt. An erster Stelle stehen die bisher Pieter de Hooch zugeschriebene Stickerin, die wegen der Einflüsse von der Kunst Vermeers und des Rembrandt-Kreises nunmehr als Arbeit des Hendrick van der Burch (vgl. Valentiner, Pieter de Hooch, S. 246) gilt, und die apfelschälende Frau am Fenster von Gabriel Metsu, ein vollbezeichnetes Bild seiner Spätzeit. Hinter diesen beiden stehen aber die vollbezeichnete und 1661 datierte Bauernfamilie zu Hause von Adriaen van Ostade, die einst in der Sammlung des Duc de Choiseul war, und die drei Darstellungen von Jan Steen, davon zwei signierte, nicht zurück. Ebenso fallen unter den Landschaften ein Kanal im Winter von Aert van der Neer, der westfälische Bauernhof am Walde von Jacob van Ruisdael und der Strand von Scheveningen von Simon de Vlieger durch ausgezeichnete Wiedergabe der Stimmung auf.

Jan Steen — Lustige Gesellschaft

Aus der Versteigerung der Sammlung Markus Kappel bei Cassirer-Helbing am 25. und 26. November in Berlin

*

Paul Graupe veranstaltet nicht weniger als fünf Versteigerungen, darunter von internationalem Rang das Ausgebot der Sammlung Castiglioni. Am 13. November wird die Reihe durch die Versteigerung deutscher und französischer Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz eröffnet. Unter den französischen Bildern befinden sich bemerkenswerte Arbeiten der französischen Impressionisten, wie das um 1905 gemalte Mädchenbild von Renoir, eine große Landschaft von Guillaumin, ein Interieur von Berthe Morizot, Landschaften von Pissarro und Sisley, ein Pariser Bild von Signac, eine Abendlandschaft von Monet, ein Akt von Toulouse-Lautrec, zwei Bilder (Le boulevard und ein weiblicher Akt im Atelier) von Pierre Bonnard und zwei Akte von Pascin. Besondere Erwähnung verdient ein Stilleben von van Gogh. Den Gemälden schließt sich eine Reihe von Zeichnungen an, unter denen ein Blatt von Géricault, eine zarte Landschaft von Cézanne und fünfzehn Aquarelle von Constantin Guys hervorragen. Von den Werken deutscher Künstler interessieren vor allem vier Gemälde von Rayski und eine Anzahl von frühen Menzel-Zeichnungen und -Pastellen.

Für den 14. und 15. November kündigt Paul Graupe die Versteigerung der Bibliothek Erik Ernst Schwabach an. Sie enthält zahlreiche Drucke der Doves Press, meist auf Pergament, darunter eines der drei Pergamentexemplare des »Faust«, Erstausgaben vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Politik, Kunstliteratur u. a. in schönen Einbänden.

Am 20. und 21. November folgt eine umfangreiche Sammlung von Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts aus deutschem und ausländischem Privatbesitz. Hervorzuheben sind vor allem die Daumier-Blätter, darunter als Hauptblatt »Ventre législatif«, einige der großen architektonischen Radierungen Charles Méryons, etwa zwanzig Blätter von Toulouse-Lautrec, mehrere Radierungen von Whistler, Haden, Legros, Munch, Anders Zorn, frühe Arbeiten von Max Liebermann, Zeichnungen und Probedrucke von Käthe Kollwitz.

Kybele. Attisch, 4. Jahrh. v. Chr. Weihrelief. Marmor
Aus der Versteigerung von Werken antiker Kunst am 12. November bei Rud. Lepke in Berlin

Das Hauptereignis ist die Versteigerung der Sammlung C. Castiglioni, Wien, die Paul Graupe gemeinsam mit Hermann Ball am 28. und 29. November veranstaltet. Die äußerst umfangreiche, aus kunstgewerblichen Gegenständen und Gemälden bestehende Sammlung stammt zum größten Teil aus dem Wiener Palais, das sich Miller v. Aichholz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für seine Kunstschätze erbaut hatte. Die besondere Bedeutung der Kollektion liegt in dem Bestand an italienischen Renaissancemöbeln, unter denen vornehmlich eine Reihe von Tischen, Schränken und Sesseln seltener Typen hervorstechen. Zumeist italienischer Provenienz sind auch die Skulpturen aus Stein und Bronze, Arbeiten des 13. bis 17. Jahrhunderts. Darunter finden sich Werke von Andrea della Robbia, Donatello, Tullio Lombardi und Giovanni da Bologna. Ferner enthält die Sammlung Textilien, Samte aus der Renaissance, italienische, flämische und französische Gobelins, italienische Majoliken, niederländische und deutsche Silber- und Goldschmiedearbeiten der Renaissance und des Barock, darunter Tafelbilder und Goldemaildosen.

Unter den Gemälden ragen hervor: zwei Altarflügel von Gerard David, das Bildnis eines Jünglings von der Hand eines dem Jacob Schaffner nahestehenden Künstlers, um 1520, das Bildnis der Eleonora de'Medici von Bronzino, ein männliches Bildnis von Tintoretto, eine Lucrezia und ein ungleiches Paar von Lucas Cranach, eine Himmelfahrt Christi von van Dyck (früher in der Sammlung Hollitscher), ein Stilleben von Beyeren, ein Genrebild von Greuze und einige Veduten von Canaletto. Mehrere Zeichnungen von Guardi, Tintoretto und Canaletto schließen sich an. Die Sammlung Castiglioni ist gegenwärtig in dem eigens zu diesem Zweck hergerichteten Palais Huldschinsky, Mathäikirchstr. 3a, ausgestellt.

Endlich versteigern Paul Graupe und C. G. Boerner am 5. Dezember eine fast vollständige Sammlung der Graphik Adolf Menzels. Selbst so große Seltenheiten, wie der Totenkopfhusar, der tote Husar, das geschabte Selbstbildnis, kommen hier vor. Der Hauptreiz der Kollektion besteht aber in den vielen Ätzdrucken und Frühdrucken, in den Probedruckserien des Armeewerks, der Werke Friedrichs des Großen und der Kuglerschen Geschichte. Außerdem gehören zur Sammlung ein Bündel interessanter Autographen Menzels und vor allem eine Anzahl von Handzeichnungen und Aquarellen des Meisters.

*

Bei Lepke findet am 12. November die bereits angezeigte Versteigerung von Werken antiker Kunst statt. Der größte Teil der Arbeiten setzt sich aus zwei Privatsammlungen zusammen, den Marmorwerken, Bronzen, Terrakotten und Vasen aus dem Besitz des Bankiers Arthur Löbbecke in Braunschweig, dessen bekannte Münzsammlung 1906 von den Berliner Museen erworben wurde, und den Tongefäßen und Gläsern der Sammlung Dr. F. C. Witte in Rostock. Den beiden Sammlungen sind einzelne Werke, Steinskulpturen und Vasen, aus deutschem und armenischem Privatbesitz angeschlossen. Für die Zeit bis zum Hellenismus überwiegen die Tongefäße und Terrakotten. Unter den Vasen ragen ein attisch-schwarzfiguriger Lekythos mit weißem Malgrund, eine rotfigurige Amphora mit der Lieblingsinschrift des Kallias, ein Krater mit der Darstellung des Todes des Orpheus und eine Hydria aus dem Kreise des Meidias hervor. Ein selten vorkommendes Stück ist eine apulische Prachtvase, nahezu einzigartig der

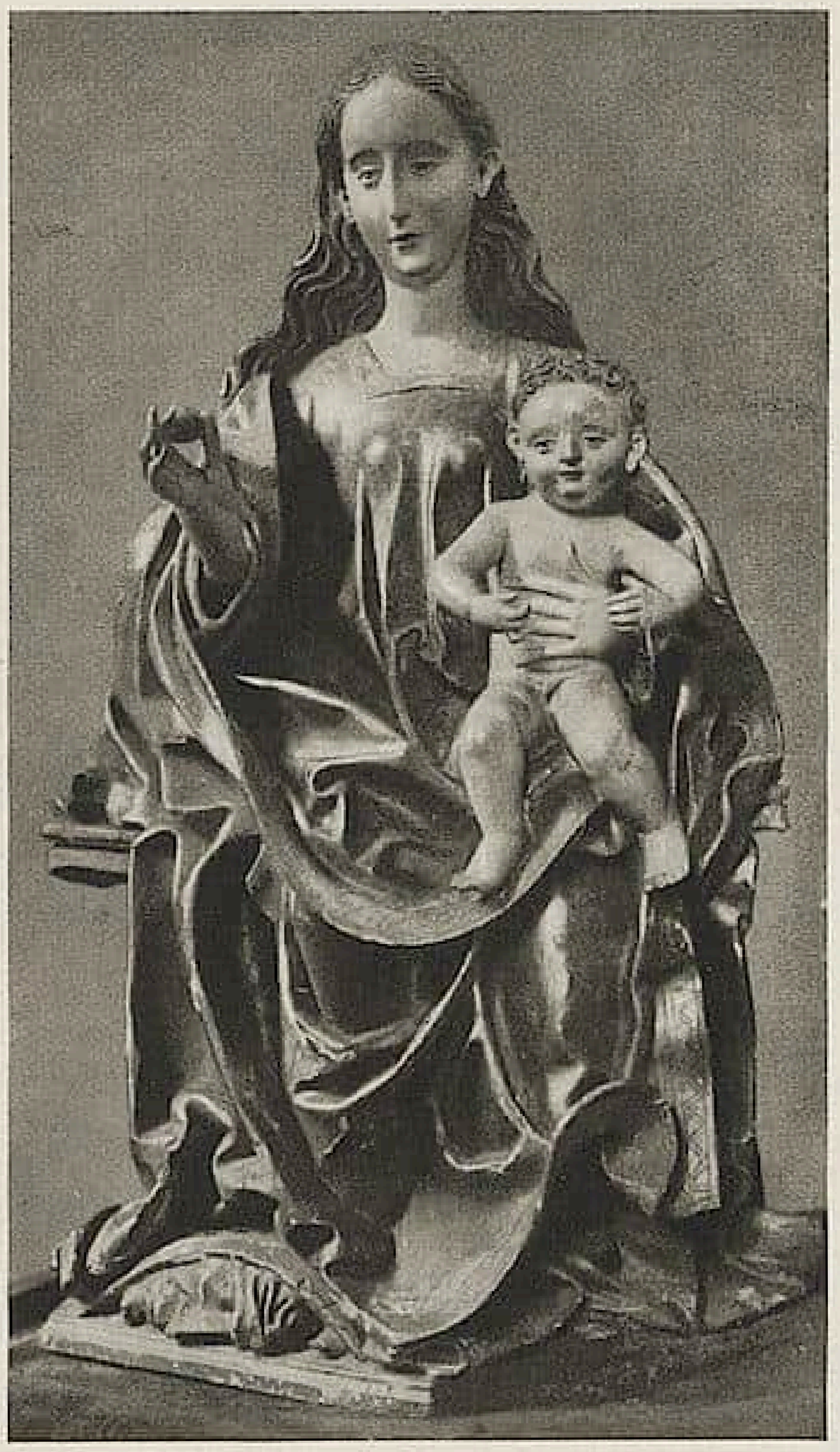
noch stattlichere Krater, der, mit Reliefschmuck versehen und einst wohl vergoldet, ein Gefäß in Edelmetall nachahmt. Dieses Gefäß und eine anmutige Lekythos in der Gestalt eines knienden Eros gehören dem Kreise der Manufakturen von Canosa an. Die Terrakotten stammen meistens aus italienischen Werkstätten. Die Gruppe der auf den Diener gestützten trunkenen Alten steht an Qualität nicht hinter den Tonfiguren aus Griechenland und Kleinasien zurück. Italisch-etruskisch sind auch die älteren Bronzen. Klassizistische Formen verraten eine sorgfältig durchgeführte Statuette der Venus und die beiden kleinen Figuren des Harpokrates und des Herakles. In der römischen Kaiserzeit sind auch, abgesehen von dem archaischen Kalksteinkopf eines kurzbärtigen Mannes aus Cypern und einem attischen Weihrelief des 4. Jahrhunderts v. Chr., die meisten Steinskulpturen der hier vereinigten Sammlungen entstanden, so die leider überarbeitete Wiederholung des Kopfes der Hestia Giusiniani, die Statuette des jugendlichen Dionysos, der weibliche Bildniskopf aus der Zeit der Matidia, das Bildnis eines älteren Griechen und der Grabstein des Knaben Kakrageros aus Kibyra in Kleinasien. Der Kaiserzeit gehören schließlich auch die Mehrzahl der Gläser an, wenngleich die Grenzen dieser Periode von mehreren Stücken sowohl nach oben wie nach unten hin überschritten werden.

Am 18. November folgt bei Lepke eine Versteigerung von Gemälden neuerer Meister aus der Sammlung J. M., Berlin. Besonders erwähnenswert sind die Werke von Knaus, Brendel, Pettenkofer, Grützner, Spitzweg, Ludwig Dill, Achenbach, das Selbstbildnis von William Chase, Dähling, Wagenbauer, Berkel, Meyerheim, Gabriel Max, Ed. Magnus, Hosemann, Trübner, Theodor Alt. Weiterhin ein Selbstbildnis von Liebermann, die Lebensstreiter (1905) und das Porträt Slevogts von Corinth, eine Landschaft von Hodler, eine Reihe von Blumenstücken Mossons und Berliner Stadtansichten von Julius Jacob. Anschließend daran kommen Zeichnungen von Menzel, Thoma, Israels, Marées und Steffeck zum Ausgebot.

Am 8. Dezember wird bei Lepke das gesamte Lager der Kunsthandlung A. van Waegeningh-Aretz versteigert. Es umfaßt gotische Holzplastik, Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts, Porzellan, Fayencen, Silber- und Metallarbeiten. S.

AMSTERDAM

Am 11., 12. und 13. November werden bei Mensing & Sohn die Sammlung D. Dirksen und anderer Besitz versteigert. In der Sammlung D. Dirksen dürften vor allem die reichen Silbersachen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts interessieren. Ferner gelangen Gemälde von Pieter Claesy, Benjamin Cuyp u. a. zur Versteigerung. Unter den Skulpturen fällt eine französische Holzfigur aus dem 12. Jahrhundert auf, den Gottvater darstellend, wie er seinen Sohn vom Kreuze nimmt. Die Firma Mensing & Sohn hat für zwei gut fundierte, illustrierte Kataloge Sorge getragen. G.



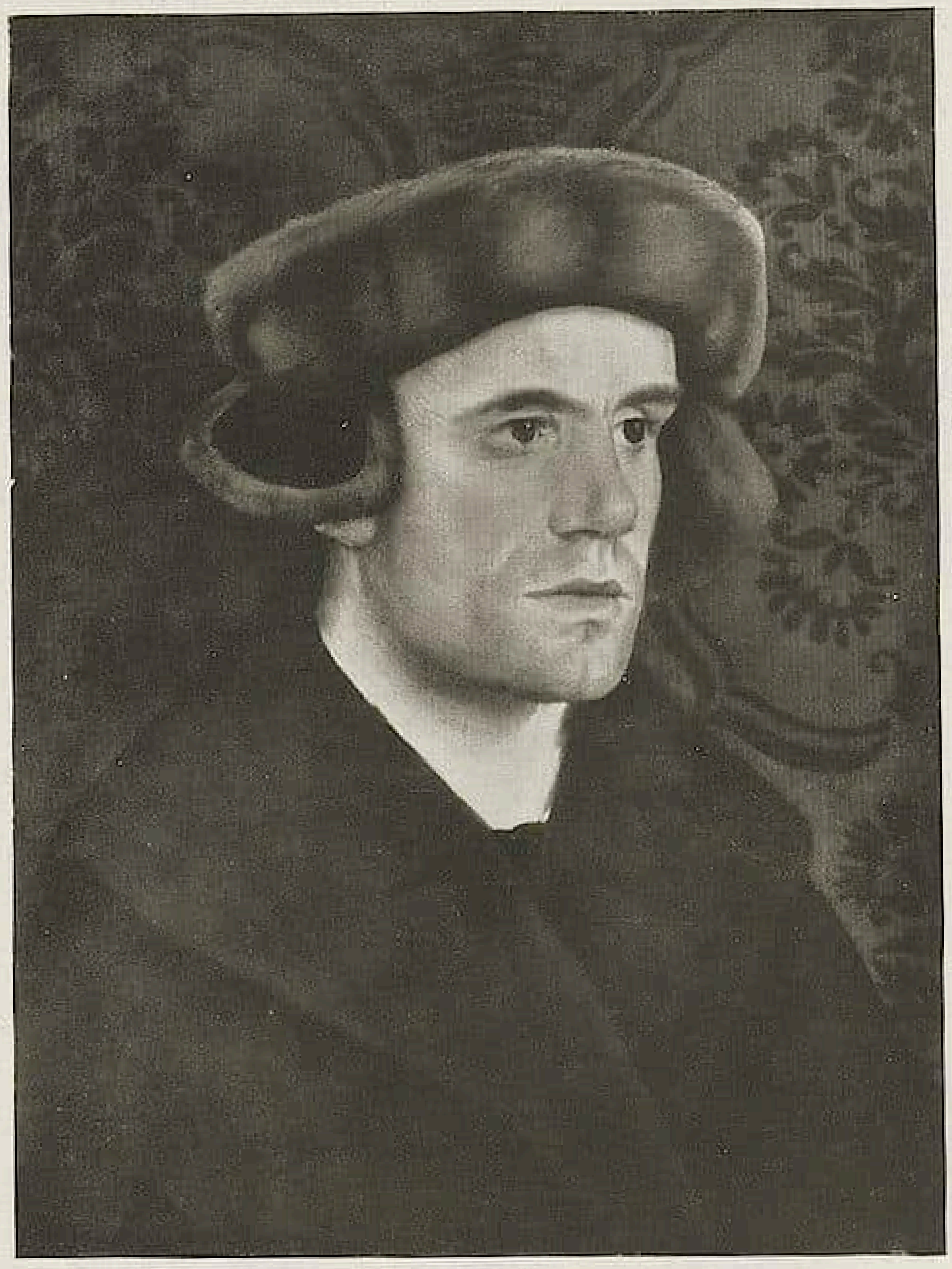
Meister aus der Gegend von Salzburg
um 1460
Aus der Nachlaßversteigerung der Sammlung Louis Marx-Frankfurt a. M. bei Hugo Helbing in Frankfurt a. M. am 9. Dezember

BONN

Mitte November gelangt durch Ludwig Röhrscheid die Bibliothek eines Bonner Bibliophilen Dr. B. zur Versteigerung. Die Sammlung enthält außer Inkunabeln — besonders reich die rheinischen —, alten Drucken und Raritäten astronomischer und naturwissenschaftlicher Art eine Menge interessanter und wertvoller Autographen, denen eine kleine Porträtsammlung angeschlossen ist. K.

FRANKFURT

Die Firma Hugo Helbing kündigt für den 9. Dezember eine Versteigerung aus verschiedenen Sammlungen an. Unter diesen befindet sich eine Abteilung ausgewählter Kleinplastik des Barock aus dem Nachlaß von Louis Marx, Frankfurt, der sonst hauptsächlich mittelalterliche Plastik und Kleinkunst gesammelt hat. Hervorzuheben ist eine Elfenbein-Madonna, burgundisch, frühes 14. Jahrhundert, ein goldenes byzantinisches Kreuz, wahrscheinlich aus dem Besitz des Kaisers Justinian,



Schwäbisch, um 1520 Brustbild eines jungen Mannes
Aus der Versteigerung der Sammlung Castiglioni am 28. und 29. November durch H. Ball und P. Graupe, Berlin

und eine sehr schöne Madonna, die als Mutter Gottes von Seeon bekannt ist. Ein weiterer Teil der Kunstwerke entstammt dem Nachlaß von Sanitätsrat Dr. Otto Großmann, in dem sich ebenfalls bedeutende Bildwerke mittelalterlicher Plastik befinden. So Arbeiten vom Meister der Mindelheimer Sippe, von Multcher, Syrlin u. a. Bedeutend sind in dieser Abteilung vor allem die Möbel, unter denen prachtvolle Kölner Wappenschränke und Chippendale-Sitzmöbel hervorzuheben sind. Ferner zu nennen eine Sammlung moderner Bilder mit Werken von Leibl und Thoma und eine Sammlung frühgotischer Scheiben aus dem Nachlaß Prof. A. Linnemann, Frankfurt. Den reich illustrierten Katalog hat Adolf Feulner bearbeitet und eingeleitet. b

KÖLN

Vier kleinere Sammlungen sowie eine Anzahl einzelner Kunstgegenstände aus verschiedenem Besitz werden am 18. November bei Lempertz in Köln versteigert, Kollektionen von wenigen Nummern, aber von beachtlichem Niveau: Bilder alter Meister und Plastik des 16. und 17. Jahrhunderts. Es handelt sich um die Sammlung Ludwig Diehl, Stuttgart, um Teile der vormals Egestoffschen Sammlung, Hannover, um einen belgischen und um einen Wiener Besitz. K.

MÜNCHEN

Am 13., 14. und 15. November versteigert die Galerie Hugo Helbing in München die Zinnsammlung Fritz Arndt, Oberwartha bei Dresden. Die Spitzenstücke finden sich zum großen Teil in der Literatur erwähnt. Die neuen Forschungen über Zinnmarken haben es ermöglicht, eine große Anzahl von Stücken bisher ungewisser Herkunft genau zu lokalisieren, bei vielen auch den Meister festzustellen. Die Sammlung enthält eine Reihe vorzüglicher, hauptsächlich Nürnberger und Schweizer Teller und Platten, aus der Blütezeit der Zinngießerkunst, dann Krüge, Teller, große Humpen, Schüsseln, Terrinen usw. Besonders reizvoll bietet sich eine kleine Kollektion farbig lackierter Zinnstücke dar.
Im Anschluß erfolgt die Versteigerung von alten Bildern, Möbeln und Kunstgewerbe aus süddeutschem Adelsbesitz. Ferner kommt eine Reihe von Keramiken zum Aufwurf, deutsche, besonders österreichische Fayencen, italienische Majoliken, Porzellane von Wien, daran anschließend Goldbronzen der Empirezeit. Die Möbel bringen eine Reihe interessanter Renaissance-Schränke und -Truhen, Empiregarnituren und holländische Barockmöbel. K.

NEW YORK

Die soeben ausgeschickten Voranzeigen kommender Versteigerungen seitens der American Art-Anderson Galleries scheinen anzudeuten, daß man auf eine bedeutende Besserung der Lage des hiesigen Kunstmarktes rechnet. Auch hört man bereits von einigen größeren Verkäufen, wie z. B. dem eines hervorragenden Frans Hals: »Bildnis eines Mannes«, das die John Levy Galleries der bekannten Pittsburgher Sammlerin Mrs. B. F. Jones jr. um, wie verlautet, eine sehr hohe Summe verkauft haben. Im großen und ganzen aber herrscht noch Stille, und bei der Unsicherheit der Lage, besonders der auf finanziellem Gebiete, ist es unmöglich vorauszusagen, wie sich die eben begonnene Saison vom geschäftlichen Standpunkt aus entwickeln wird.
Die wichtigste Auktion des November in den American Art-Anderson Galleries wird die der kleinen, aber erlesenen Sammlung aus dem Nachlaß der

verstorbenen Mrs. Ambrose Monell am 28. des Monats sein, die u. a. einen Rembrandt (Bildnis eines Rabbi), der vergangenes Frühjahr auf der Detroiter Ausstellung zu sehen war; ein Damenporträt von Reynolds, ein Herrenporträt von Raeburn und einen »Venezianischen Traum« von Turner enthält. Von besonderer Wichtigkeit ist sodann eine Serie von 17 gotischen Glasmalereien, darunter fünf, die das Leben des Heilandes darstellen, aus dem 15. Jahrhundert, franco-vlämischer Herkunft; ferner ein romanisches Steinkapitäl aus dem frühen 12. Jahrhundert; eine Steingruppe der Madonna mit Kind aus der Ile de France, 15. Jahrhundert; und eine ganz hervorragende »Kreuzigungs«-Gruppe aus Holz, Nürnberg, die dem Veit Stoß zugeschrieben wird. Dieses Werk ist 37 inches hoch und 27 inches breit.

Von späteren Versteigerungen, die übrigens charakteristischerweise wieder, wie in den letzten Jahren, Kunstmöbel betonen und dartun, worauf jetzt hier das Hauptinteresse gerichtet ist, seien erwähnt: die Claus A. Spreckels-Sammlung mit mehreren Beispielen der bekanntesten Ebenisten, einigem Porzellan und mehreren Gemälden; die Sammlung der Gräfin de La Beraudiere, ebenfalls mit Werken der französischen Ebenisten und einigen Gemälden, die große Namen tragen: Velasquez, Rembrandt und van Dyck; eine anonyme »Deutsche Sammlung«, die gar Werke des Vermeer, Frans Hals, Pieter de Hooch, Terborch, van Dyck, Tintoretto, Tiepolo usw. enthalten soll; und die Sammlung Garsan, die amerikanische Kunstmöbel der Kolonialzeit umschließt und wahrscheinlich wieder sehr hohe Preise für diese Gegenstände zeitigen wird. F.

Monogrammist L Cz — Die Versuchung
(Nach Lehrs, Bd. VI, S. 329: »Das Hauptblatt des Künstlers und augenscheinlich seine reifste Arbeit«)
Aus der Kupferstich-Versteigerung bei C. G. Boerner, Leipzig am 11.—13. November

BIBLIOTHEK EDOUARD KANN

Am 14. und 15. November wird im Hotel Drouot durch M. F. Lair-Dubreuil die Bibliothek Edouard Kann versteigert. Der reich ausgestattete Katalog umfaßt für die erste Versteigerung alte Bücher in den herrlichsten Einbänden, entworfen von Meistern des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, ferner prächtige illuminierte Handschriften, während in der zweiten Auktion die ausgesuchtesten und seltensten Kunstpublikationen versteigert werden. G.

PARIS

Im November versteigert Georges Petit die dritte Sammlung Jacques Doucet. Während die früheren Sammlungen moderne Kunst und 18. Jahrhundert zum Verkauf brachten, handelt es sich diesmal um gewählte Werke der Plastik und Malerei Chinas und Japans, um japanische Lacke und persische Fayencen, die unter der Obhut von Charles Vignier, der auch den Katalog verfaßte und die Versteigerung leitet, erworben wurden. K.

BERLIN

Die Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin, eröffnet neue Räume im Hause Königin Augustastr. 22. Sie wird auch weiterhin vorwiegend Werke von deutschen Künstlern der Gegenwart zeigen und sich wie bisher vor allem für junge aufstrebende Talente einsetzen. Das in Deutschland zur Zeit etwas vernachlässigte Gebiet der Handzeichnungen und Graphik soll besonders gepflegt werden.

CLEVELAND

Der neue Direktor des Museums, Mr. William M. Milliken, bisher Kurator der Gemälde und Kunstgewerbeabteilungen des Museums, ist soeben von einer Reise nach Europa zurückgekehrt, auf der er in Frankfurt für sein Museum sechs der

hervorragendsten Werke aus dem Welfenschatz angekauft hat, und zwar ein kupferemailliertes Medaillon aus dem 8. Jahrhundert, wahrscheinlich fränkischer Herkunft; das Elfenbeinhorn des Heiligen Blasius, eine byzantinische Arbeit des 11. Jahrhunderts; ein Tragaltar, teils byzantinisch, 12. Jahrhundert, teils deutsch, wahrscheinlich sächsisch, um 1200; das Paten des Heiligen Bernward, Hildesheimer Arbeit des 12. Jahrhunderts; ein Armreliquiar, Hildesheim, um 1175; und ein Reliquiar in Buchform mit Elfenbeinplatte, die »Hochzeit von Cana« darstellend, Lüttich, 11. Jahrhundert. Diese Stücke vermehren und ergänzen auf das beste die erlesenen Werke mittelalterlichen Kunstgewerbes, aus denen gerade dieses Museum seit Jahren eine Spezialität gemacht hat, so daß es auf diesem Gebiete wohl die Führung unter den amerikanischen Museen besitzt. Nur mit Hilfe verschiedener Fonds und besonders zur Verfügung gestellter Mittel, dazu einem bedeutenden Zuschuß seitens der Mrs. R. H. Norweb war es Mr. Milliken möglich, diese sechs Werke seinem Museum zu sichern. Er hätte sein Direktorat nicht unter günstigeren Auspizien antreten können. F.

DETROIT

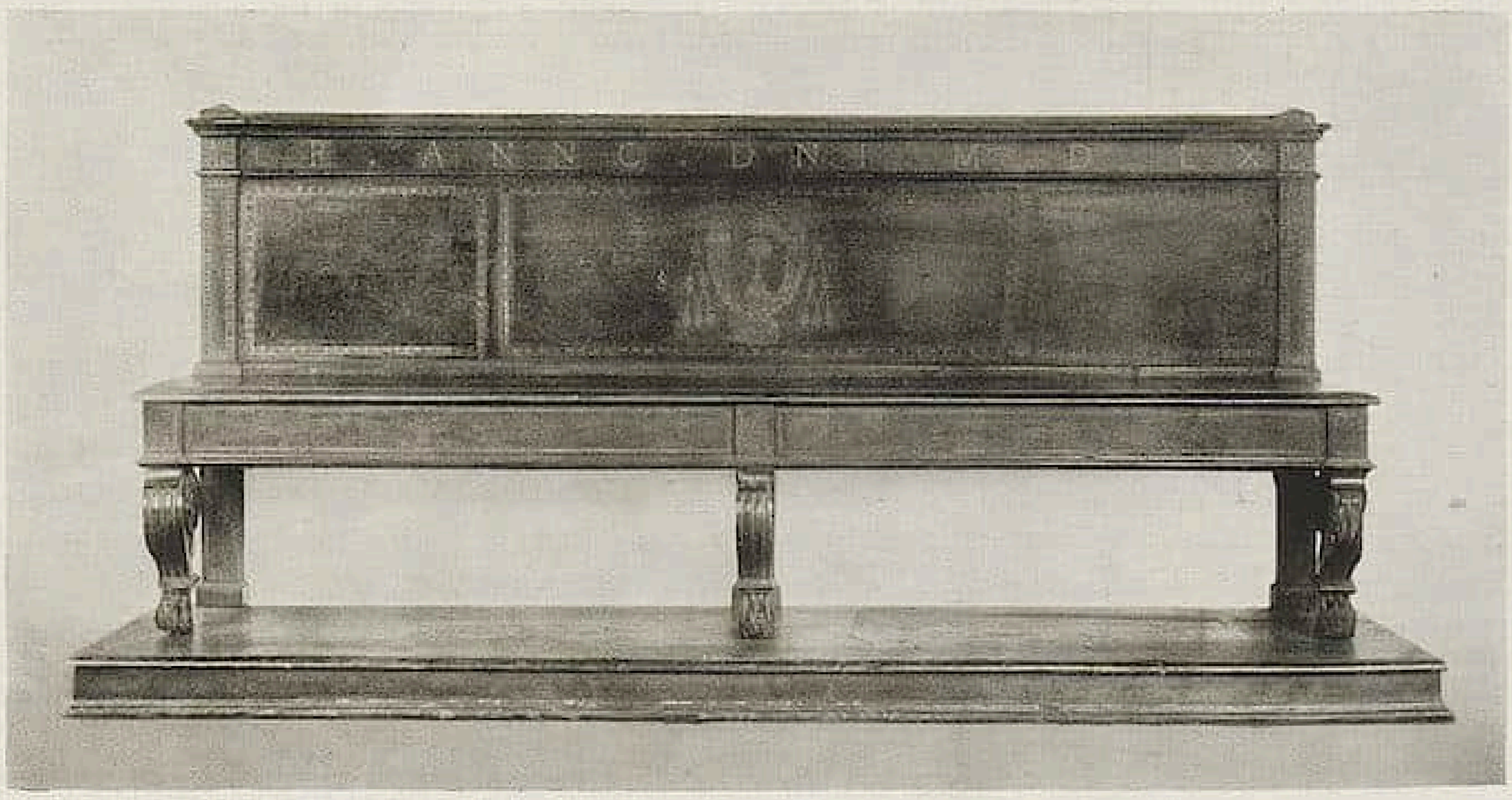
Das Detroiter Institute of Art veranstaltet zur Zeit eine Ausstellung Mohammedanischer dekorativer Kunst. Sie enthält Teppiche des 16. und 17. Jahrhunderts, Töpfereien, Metallarbeiten, Gläser, Textilien, Stuckreliefs, Elfenbeine und vereinigt eine Anzahl seltener und bisher unbekannter Objekte. h

LES TRÉSORS DES BIBLIOTHÈQUES DE FRANCE

Das im Verlag von G. van Oest, Paris, seit einer Reihe von Jahren erscheinende Unternehmen, eine der schönsten bibliophilen Publikationen überhaupt, erweist mit jeder neuen Lieferung die Wichtigkeit seiner Aufgabe, die in den französischen Bibliotheken verschlossenen Schätze an Handschriften, Inkunabeln, Graphik usw. zu erschließen. Die letzte Lieferung veröffentlicht aus der Feder von Claude Dalbanne unter Beigabe von zum Teil farbigen Faksimiletafeln ein italienisches Manuskript der »Meditationes vitae Christi« in der Nationalbibliothek, das zu den wirklichen Kostbarkeiten dieser Art zählt. Als weitere Beiträge seien genannt: Le Contrat de Marie-Antoinette, par A. Pingaud, Les Portraits de musiciens par B. Laurens à la Bibliothèque de Carpentras, par Robert Caillet, L'Exposition d'»ex-libris« français à la Bibliothèque de Versailles, par R. Pichard du Page u. a. B.

MARCZELL VON NEMES †

Im Alter von 64 Jahren ist in einem Budapester Sanatorium an den Folgen einer Nierenoperation der bekannte Kunstsammler Marczell von Nemes gestorben. Wenn gewisse Nekrologe Herrn von Nemes als den Wiederentdecker Grecos feiern, so bedeutet dieser Hinweis nur eine kleine Tat aus einem leidenschaftlich erregten und an Bekenntnissen künstlerischer Art starken Leben, über das viele Kapitel geschrieben werden könnten, ohne es bis zum letzten zu erschöpfen. Wir betrauern im besonderen in dem Verstorbenen einen warmblütigen Freund, dessen Weg nach oben von entscheidenden Taten begleitet war und der mehr als einmal den gesamten Markt in Bewegung gebracht hat. Schwer abzusehen, was aus seiner bedeutenden Hinterlassenschaft an Kunstwerken und sonstigem prachtvollen Besitz in Deutschland und Ungarn werden wird. Eine eingehende Würdigung des Verstorbenen wird noch im »Cicerone« folgen. B.



Siena 1560 Cassaplanca mit Wappen der Chigi

Aus der Versteigerung der Sammlung Castiglioni am 28./29. November durch H. Ball und P. Graupe, Berlin

MARZELL VON NEMES †

Bildnis Marzell v. Nemes / Photo: Atelier Fuld, München

Marzell von Nemes verließ vor kurzem die deutsche Wahlheimat, um seiner Vaterstadt Budapest einen Besuch abzustatten. Bald wollte er zurückkehren. Die ungarische Erde aber hat sich jetzt über ihm geschlossen. In Ungarn wird sein Name in Stiftungen und Schenkungen am stärksten weiterleben. In der ungarischen Heimat war er verwurzelt, aus ihr heraus ist das Besondere seines Genies zu verstehen. Scheuen wir dieses Wort nicht; das Weite und Große, das Zusammenfassende und Aufbauende in ihm überstieg normales Maß. Der Ansturm dieses Lebens war mehr als der Aufstieg eines vielfach begabten Menschen, war verschwenderisches Ausleben ungewöhnlicher Kraftströme.

Er stellte sich von Jugend an nur große Ziele. Wirtschaftliche Erschließung ungehobener Bodenschätze war sein frühes Programm. Grenzen wurden sofort in kühnen Bogen abgesteckt. Erwerb von Ländereien lockte um so mehr, wo geringere Weitsichtigkeit, wo Kleingläubigkeit am Erfolg zweifelte. Da führte dann genialer Einfall und Einsatz stärkster Arbeitskräfte zur Urbarmachung, da rang er, Widerständen zum Trotz, dem Boden wirtschaftlichen Ertrag ab. Und während sich diese neuen Quellen der Wirtschaft dem Lande öffnen — wendet sich das künstlerische Auge des Mannes gotischen Stoffen, antiken Gläsern und zeitgenössischer französischer Malerei zu.

Die erreichte materielle Unabhängigkeit bringt für ihn die Umstellung, daß die drängenden Kräfte ganz in den Dienst des Kunstsammelns gestellt werden. Das Tempo, in welchem seine Sammlungen erstehen, möchte von dem Durchschnittsmenschen als schwindelerregend bezeichnet werden. Diese Besessenheit, nach Kunst zu greifen, ihr durch den Besitz immer näher zu kommen, hatte ihr einziges Maß in Nemes' unvergleichlichem Auge. Eine staunenerregende künstlerische Begabung leitet seine fieberhaft aufbauende Tätigkeit, und es zeigt sich, daß durch das Tiefpersönliche seines Wesens die um ihn sich häufenden Kunstwerke wiederum eine sehr bestimmte Beziehung zu diesem schöpferischen Sammler erhalten. Gibt es auch im Laufe der Jahrzehnte kaum ein Gebiet der Kunst, welches er nicht berührte, so war es doch keineswegs Zufall, daß seine Leidenschaft sich vor allem an dem französischen Impressionismus, an gotischen Samten und antiken Gläsern entzündete. Denn zutiefst war er Maler und in der mattleuchtenden Iris syrischen Glases bezauberte ihn, was er in dem rätselhaften Farbenspiel eines smaragdenen mittelalterlichen Stoffgewebes wiederfand — und in der neu erstandenen Wunderwelt heller, ungebrochener und halbgebrochener Farbtöne der modernen Franzosen erfüllte sich vollkommen das eigene Sehnen nach dem Ausdruck für das Leben in der Farbe. Dieser Wunsch nach Gestaltung des Lebendigen durch Aufbau und Wechselwirkung von Farben drängte ihm selbst den Pinsel in die Hand, und bald darauf schuf er sich ein eigenes Kolorit. Es entspricht der

Spontanität dieses seines Lebens, daß er in kürzester Zeit ein Bild meisterlich entwarf — um es nie zu vollenden. Es wäre verfehlt, hier von Dilettantenarbeit zu sprechen. Nemes skizzierte als ein Meister und der Reiz seiner Palette war ebenso malerisch reif wie persönlich einzigartig. Nie aber hat er jene Wegstrecke der akademischen Arbeit zurückgelegt, die seinen Leistungen eine formale Geschlossenheit gesichert hätte.

Aber wie wenig hätte die Akademie für ihn getaugt! War es ja gerade seine Größe, alles aus sich heraus zu erfassen. Wie anders fand er aus seinem intuitiven Sehen Eingang zu den alten Meistern als einer, den Bücher belehren. Er konnte von Tizian, von Greco und Rubens sprechen, lange und eingehend, und es war alles dabei aufs persönlichste erfühlt; dem Hörenden fielen Schuppen von den Augen: so hatte man nie von diesen Meistern reden gehört, kein Lehrbuch hatte sie so geschildert, und man verstand, daß etwas Kongeniales in Nemes einen uns anderen verschlossenen Zugang in das malerische Wesen dieser Künstler fand. Man vergißt auch heute zu leicht, wie diese Wesensverwandtschaft ihn zu Courbet und Manet, zu Cézanne und Renoir hinzog, als diese noch keineswegs kunstgeschichtlich oder gar kunsthändlerisch abgestempelte Größen waren; wie er die Werke des Greco sammelte, als erst Wenigen seine schmerzhafte Größe, seine mystische Farbe etwas zu sagen hatte; auch daß er bald jene großartig breit gemalten Männerbildnisse der englischen Schule des 18. Jahrhunderts seinem Sammelgebiet einbezog, als von den gleichen Meistern nur Bildnisse schöner Frauen offiziell Anerkennung genossen.

Es ist gleichgültig, ob Nemes wiederholt genötigt war, größere Teile seines angesammelten Besitzes zu veräußern[1]. Menschen, die das Besondere seiner Prägung nicht ermessen können, mögen ruhig über die Mischung seiner Sammeltätigkeit mit spekulativen Absichten spötteln. An der eigentümlichen Sendung dieses Lebens prallen solche Angriffe ab. Es war gemäß der außerordentlichen Zielsetzung ein Leben, welches sich seine eigenen Gesetze gab. Äußerlich mußte es zwangsläufig zur Isolierung führen. Durch die rastlose Beschäftigung mit den eigenen Gedanken und Plänen gab es nur eine immer stärker werdende Zurückziehung auf sich selbst. Immer mußte er gestalten, baute Schlösser, stattete Wohnungen mit seinen erworbenen Kunstwerken aus, errichtete Landsitze. Aber das Gesetz seines Lebens erfüllte sich so sehr in diesem Gestalten um sich, daß gleichsam für seine Person kein Raum mehr übrig blieb. Er verschwendete an andere, für andere. Er selbst blieb allein. Er blieb es um so mehr, als in den Tiefen seines Wesens eine Güte schlummerte, um welche sich die vielen, die schaulustig zu seinen Sammlungen drängten, nicht bekümmerten. Vielleicht hütete er sie auch selbst sorgsam als etwas, was der Kraftentfaltung, der glänzenden Geste Abbruch tun könnte. Um so bedenkenloser schenkte er, wo er zu helfen wußte. Und wer ihm wirklich nahegetreten war, weiß, was sein Händedruck bedeutete.

Es gibt kein Bildnis, das uns die Züge des Verstorbenen ganz überzeugend hinterlassen hätte. Vor kurzer Zeit noch bemühte sich Kokoschka, dieses Bild zu malen. Konnte aber restlos befriedigend die Aufgabe erfüllt werden? Was seinem Äußeren Außergewöhnliches gab, war das Widerspiel dauernder innerer Gespanntheit und Lebendigkeit. Schon das ruhige Sitzen vor dem Maler mußte seinen Zügen vom Besten rauben. Tatsächlich erschien auf der Leinwand nicht so der immer elastische, als eher ein ernster, beschatteter Mann. Heute will es uns merkwürdig ergreifen, wenn wir an diese Wandlung denken, welche Nemes' Züge unter den Händen des Malers erlebten. War es mehr als die Unmöglichkeit, die Kraftfülle eines Menschen bildlich festzuhalten, war es eine Hellsichtigkeit des Künstlers, wenn er den Lebenselan dieses Mannes abschwächte, den wir nur ungebrochen kannten, dessen rasches Erlöschen wir heute noch nicht zu verstehen meinen . . .

Erwin Rosenthal

[1] Die wichtigsten Bildwiedergaben enthalten vier große Katalogwerke, München 1911 (mit Vorwort von Tschudi), Düsseldorf 1912, Paris 1913, Amsterdam 1928.

Gossart

Die Madonna mit dem hl. Lukas
Prag, Rudolfinum

JAN GOSSARTS PERSÖNLICHKEIT

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Gossart ist in Rom gewesen — 1508, ungefähr dreißig Jahre alt. Nicht ganz zu Unrecht haben Biographen und Chronisten hingezeigt auf diese Reise als auf die Ursache eines Stilwandels. Gossart zeichnete in Rom für seinen fürstlichen Gönner antike Statuen. Wie er später daheim als ein Sendbote und Propagandist der hohen Schule begrüßt wurde, prahlte er mit Erinnerungen und bemühte sich programmatisch um heidnischen Inhalt und klassische Gestalt.
Die erste und unmittelbare Wirkung der Reise tritt weniger hervor im Thematischen als in der Formensprache. Gossart war seiner niederländischen Schulung nach ein manieristischer Miniaturmaler. Ehrgeiz zur Monumentalität wurde im Süden geweckt.

Er lernte aus Statuen, wie der Mensch wirklich steht und wirklich sitzt. Als die Wagschale seiner Formenkenntnis stieg, sank die Wagschale seiner Phantasie. Er war als Maler selbstbewußt, in der Komposition aber anlehnungsbedürftig. Er kopiert nach Jan van Eyck und nach Dürer und steht dem Objekt, auch dem Naturgegenstande, sozusagen als Kopist gegenüber; er bleibt auf das Modell angewiesen. Sicherer vor dem gegebenen Einzelfall, also im Porträt, als in der Erfindung, wagt er sich erst mehrere Jahre nach der italienischen Reise an selbständige mythologische Erfindung.

Er war nicht lange in Italien gewesen, hatte nicht viel erblickt. Wenn er von italienischen Malern gelernt hat, so könnten die mailändischen Schüler Lionardos ihm Anregungen geboten haben. Die Lichtführung, Modellierung, die breit ausladende Form, das Helldunkel, die Farbenwahl in der Londoner Epiphanie erinnern an Ambrogio da Predis. An dem Land hat er vorbeigesehen, auch an dem Zusammenhange zwischen Kunst und Natur. Nicht erblickt hat er die »malerische« Unordnung, die erhabene Schwermut des von der nagenden Zeit erwirkten Verfalles.

Er fühlte sich als Architekt, führte Bauten auf, wo irgend sich Gelegenheit oder Möglichkeit dazu bot. Das Bauwerk, als übersehbares Menschenwerk, das von ihm erdachte und deshalb gekannte Gebilde, war ihm willkommener und leichter faßlich als die von Gott erschaffene Weite und das unberechenbar organische Leben.

Gossart hat im gotischen Stile gebaut wie im antikischen und keineswegs aufgehört, in gotischem Stil zu bauen, nachdem er römische Säulen erblickt hatte. Die ererbte Form und die erlernte vertrugen sich miteinander in seiner, nicht durch inneren Zwang, sondern durch wissenden Ehrgeiz bestimmten Produktion. Seine Innenräume sind mehr oder weniger klassizistisch, während die fern im Gelände von außen gesehenen Gebäude, selbst in Bildern seiner Spätzeit, gotisch in den Himmel stechen.

Bauwerk im Bilde war ihm wertvoll als Mittel systematischer Ordnung und, perspektivisch konstruiert, als Mittel der Tiefenillusion. Wie ein Bildhauer aus Stilinstinkt seine Geschöpfe ungern der Weltweite aussetzt, lieber für Rücken- und Flankendeckung sowie Bedachung sorgt, so verfährt Gossart, der in Rom den schönen Menschenleib in Standbildern kennengelernt und etwas von der Sehweise des Skulptors angenommen hat. Tiefenraum wurde ihm Bedürfnis als Nische, als Apsis für greifbare Leiber, aber abgemessener, umschachtelnder Tiefenraum, in dem die Menschengestalt groß und gewichtig erscheint.

Gossarts Bauten, ob gotisch oder antikisch, blitzblank, wie eben fertig geworden, befriedigten den Stolz des Autors. Im Verhältnis zu den darin gefangenen Figuren sind sie Zellen, gegen deren Mauern oder Gitterwerk oder Säulengestänge die runden Körper andrängen wie Wellen gegen das Gestade.

Antike Statuen studierend, hat Gossart in Rom von einer neuen Schönheit erfahren: von der Schönheit des nackten gesunden und athletischen Leibes. Als er das Ideal der prangenden Leiblichkeit, darlegend und dozierend, im Norden laut ausrief, steigerte er den Maßstab, die Illusion des Kubischen und die Bewegtheit der Glieder. Der fest auf dem Boden fußende, stolz und frei im Raume sich behauptende Held war in seine Anschauung eingedrungen.

Auf Reisen, im Süden, im Verkehr mit großen Herren, mit humanistisch aufgeklärten Männern befreite er sich von manchen Ängsten und Bindungen, die innerhalb der nordischen Stadtmauern, der bürgerlichen Gemeinschaft, die Produktion nach Inhalt und Form bestimmten. In dreistem und lautem Widerspruche gegen gotische Askese bildet er fleischige und muskulöse Leiber. Physisches Wohlbefinden durchwaltet die gesunden und starken Geschöpfe und verleiht ihrem Gebaren oft den Anschein turnerischer oder sportlicher Aktion. Die Hände sind selten müßig, fast stets bereit zu raffen,

Gossart

Flügelaltar. Die Mitteltafel
Lissabon, Museum

Gossart

Diptychon. Der linke Flügel
Rom, Palazzo Doria

zu umklammern und festzuhalten. Gossart betrachtet den Körper als einen Organismus, der durch sein Knochengerüst standfest, durch seine Muskeln und Sehnen mannigfaltiger Bewegung fähig ist.

Gossarts ordnender und bauender Geist folgt dem Scheine nicht blindlings, sondern nur so weit, wie sich im Scheine das Sein spiegelt und projiziert.

Geradeswegs und beharrlich seinem Ziele zustrebend, vermeidet er Seitenpfade als Verführungen, entblößt er den Stamm von Zweigen und Laub, begrenzt er den Gesichtskreis, wählt er simple Motive, um sie kompliziert zu bilden. Seine Errungenschaft, die pralle Plastik vortäuschende Gestaltung, wird mit Opfern bezahlt. Der »malerische« Reichtum schwindet, die Vegetation verdorrt, das Ornament verkümmert.

Seine Zeichnung liegt in hartnäckigem, unablässigem Kampfe mit der Bildebene. Die Linien schnellen in die Tiefe und tauchen daraus empor, hinweisend auf die unsichtbare Rückseite. Fliehend schwingen sie als Kurven, und der Körper, in Verkürzungen, Verdrehungen, Überschneidungen beobachtet, wird gedrungen und kompakt. Die Neigung zu der in sich geschlossenen, zum Ausgangspunkte kehrenden Rundung ist wirksam bis hinein in den Grundriß der Bauten, das Gelock des Haares und die gekrallten Finger. Mit dieser Rundheit ist ausladende Breite und Fülle verbunden, nicht aber Weichheit. Die Grenze bleibt rein und präzise. In die Tiefe gleitend und rollend, scheinen die kugeligen oder walzenförmigen Glieder glatt und blank geworden zu sein wie Kiesel in der Meeresbrandung. Gossart liebte die Kurve, die Kurve an und für sich, mit einer heimlichen Neigung für mathematische Ganzheit, er liebte den Kreis, das Rad, den Zentralbau. Gossart ersehnte Bewegung als das Merkmal der Vitalität; seine Sehweise bedurfte aber des verharrenden Modells. Weniger die Ursache der Aktion beschäftigte ihn als die Folge. Die Figur bietet sich nicht in dieser Lage, weil sie sich aus einem seelischen Anlaß gerade so bewegen mußte, sondern sie scheint sich bewegt zu haben, um just diese Konstellation der Glieder zu zeigen. Als Erzähler nichts weniger als stürmisch, kommt er aus Lust an sensationellen Formverwicklungen zu einer kontinuierlichen Bewegung, die im Bildraume rotiert oder aus der Bildebene nach vorne stößt. Manchmal scheint die Bewegung durch nichts anderes veranlaßt zu sein als durch den Zwang, Leiber oder Köpfe in die enge Schachtel des Bildraumes zu zwängen. Oft scheinen die Menschen sich nur um der Bewegung willen zu bewegen, und fast überall sind die Motive besser durchgeführt als seelisch begründet. Namentlich die nackten Figuren schwingen sich tänzerisch im Kontraposte der Glieder.

Mit der räumlichen und kubischen Illusion steigert sich die Bedeutung des Rahmens. Die flächenschmückende Dekoration bedurfte keiner Einfassung. Gossart ist eitel in jeder Weise auf auszeichnende Isolierung seiner Gebilde bedacht. Er rahmt innerhalb des eigentlichen Rahmens durch gemalte Architektur und gestaltet öfters in eigener Art den Grund als eine steinerne Rückwand mit profilierter Randleiste, dadurch die Umwallung verdoppelnd und ihre abschließende Funktion verstärkend.

Die Farbe wirkt nicht primär, als Eigenschaft der Bildfläche, nicht als Stimmungswert, vielmehr sekundär, als Eigenschaft der dargestellten Materie. Van Mander berichtet von Gemälden, die der Meister grau in grau ausgeführt habe, und sicherlich vermochte Gossart ohne Lokalfarben, nur mit Tonstufungen, das ihm Wesentliche einzufangen.

Mit einer Neigung zur kalten Tonart bevorzugt Gossart die blaue und graue Farbe. Blau getönt wird das Weiße im Auge. Sein Rot ist zumeist dunkler Krapplack. Die Pigmente sind fein verrieben und an der Oberfläche geschliffen, so daß die Bildhaut die Glätte glasierter keramischer Produkte annimmt. Der edelsteinartige Glanz, die Härte, Festigkeit und Reinheit des Malers behagte den fürstlichen Gönnern. In der

Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit des lasierenden, vielschichtigen Farbenauftrags wahrte Gossart die niederländische Tradition, wenngleich das langsame Tempo der Ausführung seinem Streben nach großer Form und starker Bewegung widersprach und seine gemalten Gebilde gefroren und geronnen erscheinen läßt.

In steinerner Materie waren ihm Mann und Weib nackt erschienen. Das gepolsterte Knochengerüst seiner entkleideten Geschöpfe wirkt nicht gerade marmorn, aber auch nicht eigentlich fleischig, eher glasblank und glashart.

Der Mensch ist für ihn Mann oder Weib. Er betont die physischen Merkmale der Geschlechter, die Muskulatur des Mannes, die weichen und sanften Rundungen des weiblichen Körpers sowie den Haarwuchs.

Ob Eva, Madonna, Danae oder Magdalena, es ist immer dieselbe Frau, dieselbe Schönheit, dasselbe Ideal, mit prächtiger Fülle, dunkeln Augen, stark geschwungenem Mund, einem kräftig geformten, etwas zurückweichenden Kinn, breiten Wangen, kurzer Nase, mit gelocktem Haare, von dem fast regelmäßig eine Strähne vor dem Ohr herabhängt.

Die derbe vlämische Sinnlichkeit und animalische Ungeistigkeit werden gemildert durch kühl akademische Bildung. Soweit Gossart die Natur beobachtete, kam er in Gefahr, vulgär zu werden. Die große Zehe des plumpen Fußes ist, wie geschwollen, aufwärts gebogen.

Die Nacktheit war im Norden von alters her mit Schuld belastet. Gossart fühlte sich als ein verwegener Neuerer, wenn er die Leiber entblößte und die geschlechtliche Dualität offenbarte. In seiner lauten und dreisten Erotik steckt ein Rest von schlechtem Gewissen. Er sah das Heidnische vom Eros beherrscht und verkündete die Emanzipation natürlicher Triebe, indem er sich auf die wieder zu Ehren gekommenen antiken Götter und Heroen berief. Er betrachtete das Nackte mit einer pedantischen und kalten Neugier. Seine Entblößung streift an die Grenze der Komik. Wie in der Schaubude Abnormitäten, werden entkleidete Menschen gezeigt, und ihre Nacktheit wirkt nicht elementar, nicht natürlich und unschuldig, vielmehr kunsthaft, gewagt, als unerlaubte Sensation, die mit Gruseln genossen wurde.

Der Generation Gossarts fiel die Aufgabe zu, heterogene Stilelemente zu verschmelzen. Dazu gehörte schöpferisches Feuer, Gefühlstiefe oder wenigstens instinktsicherer Geschmack. Gossart aber verfügte gerade über diese Kräfte und Gaben nicht. Takt ist nichts anderes als Geschmack im Ethischen und Gesellschaftlichen. Van Manders Gerede von Gossarts maßloser und anstößiger Lebensführung, ob berechtigt oder nicht, rundet jedenfalls das Charakterbild, das den Werken abzulesen ist.

Gossarts Leistung im historischen Zusammenhange besteht hauptsächlich darin, daß er die Ansprüche an Richtigkeit, Gediegenheit und Genauigkeit steigerte. Er konnte nur ausbilden, was er durch und durch kannte und beherrschte. Mit gesunder Männlichkeit trat er der Gefühlsschwelgerei entgegen, die von Massys ausging, und der Süßigkeit, mit der Joos van Cleve erfolgreich war, und er überwand die schludrige Willkür der Manieristen. Da er viel herumkam in den Niederlanden, hat er anregend auf mehr als eine Kunststätte gewirkt, mehrere Meister angeregt, wie B. van Orley, Lukas van Leyden und Jan van Scorel.

Gossart tritt neben Massys, den ich als einen sentimentalen Virtuosen geschildert habe, als der kaltherzige Virtuose. Als Merkmal des Virtuosentums sticht hervor: die unablässige Jagd nach Schwierigkeiten, sei es in komplizierten Bewegungen, in der Ausbildung der Körper unter halb durchsichtigen Schleiern, in der Beobachtung des Lichtspiels des Streites zwischen Schatten und Reflex. Kunstproduktion war für ihn Hervorbringung von Gebilden, die andere nicht hervorzubringen imstande wären, im besonderen die Vortäuschung der dreidimensionalen Realität.

Gossart

Adam und Eva
Hampton Court

Dürer ist in den Niederlanden vielen Malern begegnet, dem Meister aus Maubeuge nicht, und gerade Gossart wäre ihm auf der Ebene wacher Erkenntnis als ein Geistesverwandter erschienen — wenigstens bei flüchtiger Bekanntschaft. Im Seelischen war die Kluft zwischen ihnen unüberbrückbar weit, und deshalb wäre dauernde Gemeinschaft schwerlich möglich geworden.

Der obige Beitrag ist dem soeben erschienenen VIII. Band von Max J. Friedländers grundlegendem Werk »Die altniederländische Malerei« entnommen, der Werk und Leben von Jan Gossart und Bernhard van Orley behandelt. (Verlag Paul Cassirer, Berlin.)

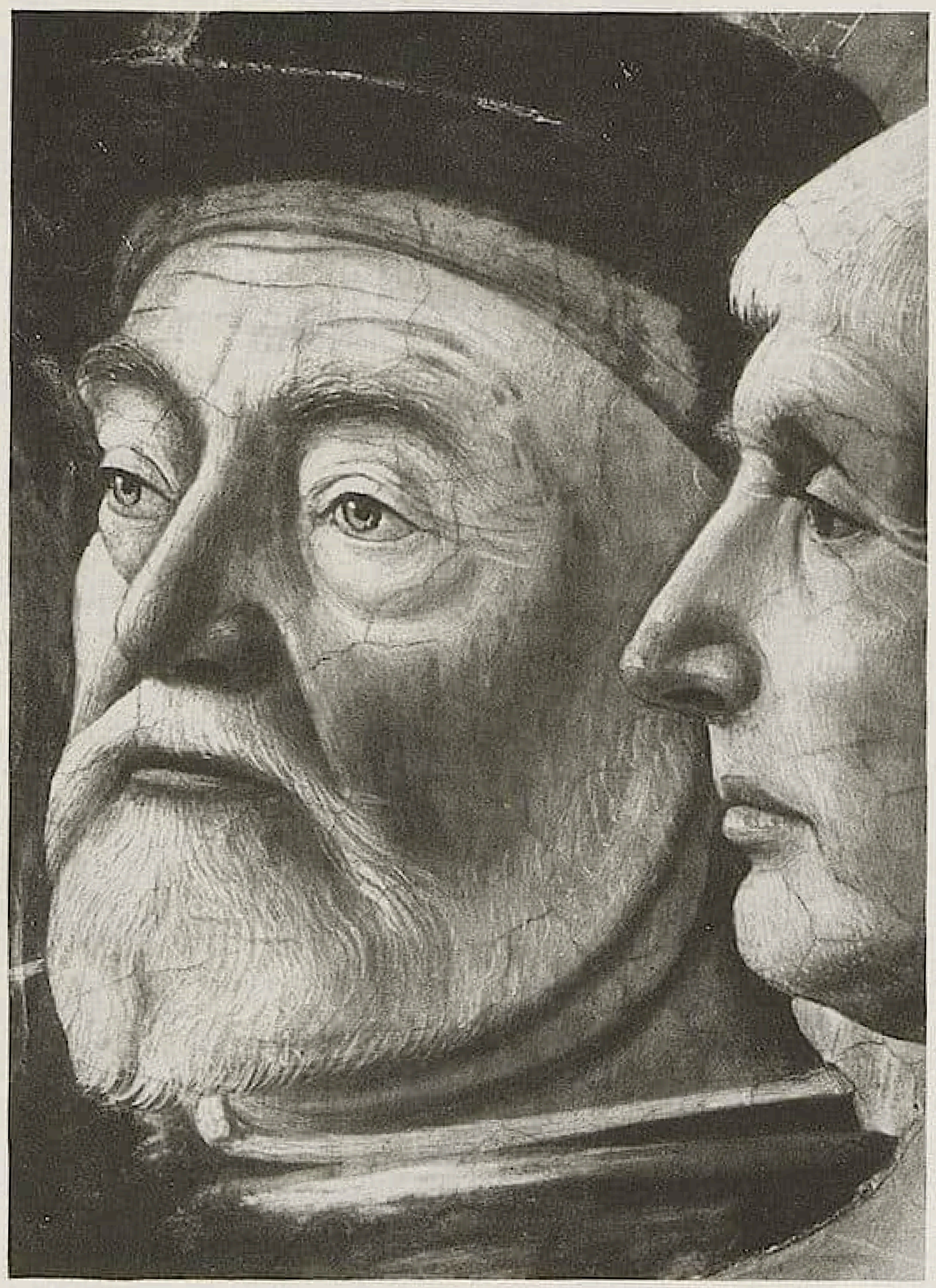
Domenico Ghirlandaio — Bildnis des Francesco Sassetti
S. Trinità, Florenz

Zu dem Beitrag: »Ein bisher unbekanntes Bildnis von Domenico Ghirlandaio«

EIN BISHER UNBEKANNTES BILDNIS VON DOMENICO GHIRLANDAIO

VON ALFRED SCHARF

Vasari, der Domenico Ghirlandaio eine besonders ausführliche Vita widmet, feiert den Meister mehrfach als hervorragenden Bildnismaler. Er berichtet von ihm die aufschlußreiche Anekdote, daß Ghirlandaio schon in seiner Jugendzeit als Goldschmied alle Personen, die an seiner Werkstatt vorübergingen, porträtierte. Als besondere Charakteristika seiner Bildniskunst — es sind die hervorstechendsten Eigenschaften jeder Porträtkunst überhaupt — bezeichnet er die Lebhaftigkeit (vivezza), Natürlichkeit (naturalezza) und Ähnlichkeit (similitudine) seiner Bildnisköpfe. Die beiden ersten Merkmale, der Grad der Ähnlichkeit ist heute nicht mehr feststellbar, besitzt in hohem Maße das Profilbildnis eines älteren Mannes in Fresko, das hier erstmalig reproduziert wird. Es verbarg sich bis jetzt in englischem Privatbesitz, in der Sammlung Lord Grimthorpe.
Von grauem Grund hebt sich etwas nach vorn geneigt das feingeschnittene und durch Licht- und Schattenlagen plastisch herausmodellierte Brustbild ab. Bezeichnend für Ghirlandaio ist der unvertriebene Farbauftrag, der die einzelnen Pinselzüge sehen läßt. Sie unterstützen die naturalistische Wiedergabe der Gesichtspartien, die vor allen Dingen Träger des Ausdrucks sind. So ist das fest nach links blickende Auge in eine große runde Augenhöhle eingebettet. Im Augenwinkel liegt ein schwerer brauner Schatten, von einem braunen isolierenden Kontur ist auch die fast gerade Nase und die untere Gesichtshälfte umzogen. Die geschlossenen, leicht sarkastisch lächelnden Lippen und das weich gerundete Kinn sind mit grauen Bartstoppeln bedeckt. Über der stark heraustretenden Schläfenader sieht unter einer weichen schwarzen Kappe ergrautes Haar hervor. Von gleichem Schwarz wie die Kopfbedeckung ist das Gewand. Die Erhaltung des Bildes ist, abgesehen von unwesentlichen Schäden im Gewand und an den Haaren des Hinterkopfes, eine sehr gute.



Domenico Ghirlandaio — Detail aus der Berufung der ersten Jünger
Sixtinische Kapelle, Rom

Domenico Ghirlandaio   Detail aus dem Leichenbegängnis der hl. Fina
S. Gimignano, Collegiata

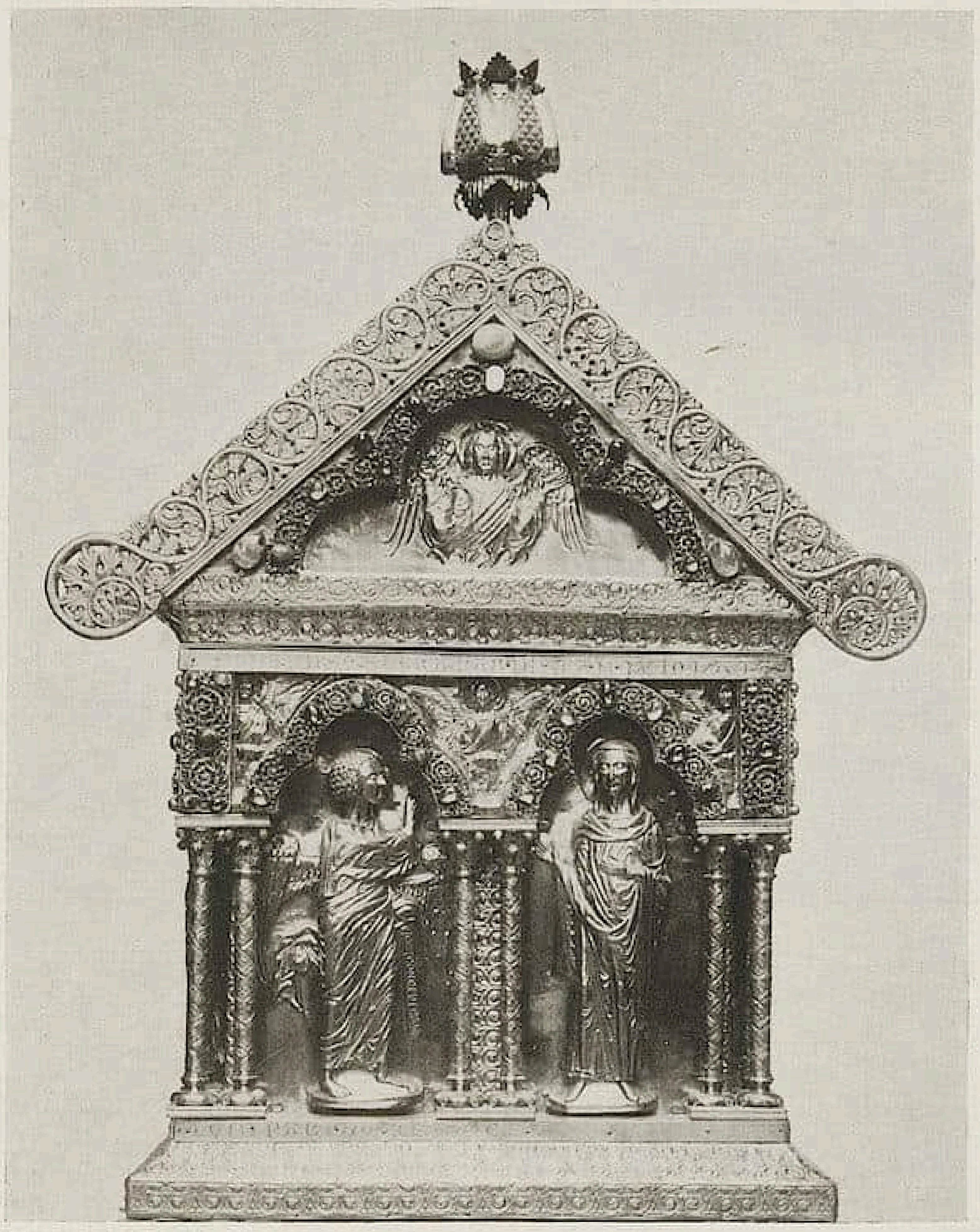
In der Porträtauffassung unterscheidet sich Ghirlandaio stark von seinen Vorgängern und Zeitgenossen. Er ist kaum beeinflußt von Uccellos zeichnerischer Reliefkunst und weit entfernt von Castagnos heroischen Typen. Die schwärmerischen Gestalten Botticellis sind ihm ebenso fremd, wie die melancholischen Figuren Filippinos. Ähnlich Verrocchio, ist er der Darsteller genrehafter Wirklichkeit, Vertreter einer individualistischen, bürgerlichen Kunst. Diese verwandte künstlerische Auffassung, die bei beiden auf virtuose Beherrschung des Handwerklichen gegründet ist, hat zu der Annahme geführt, daß Ghirlandaio nach seiner Lehrzeit bei Baldovinetti in der Werkstatt Verrocchios gearbeitet habe, eine These, die sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. Sieht man vom Fresko mit der Taufe Christi in S. Andrea in Brozzi bei Florenz ab, dann könnte Ghirlandaio in der plastischen und individuellen Formung seiner Porträtköpfe von Verrocchio grundlegend beeindruckt worden sein. Kühl und ohne Pathos, ernst und sachlich, mit scharfer Beobachtung und kluger Verteilung der Akzente hat er sich seiner Bildnisaufträge entledigt und so seinen Ruf begründet, einer der ersten Bildnismaler seiner Zeit, vielleicht der erste realistische Porträtist überhaupt, gewesen zu sein. In dem hier wiedergegebenen männlichen Bildnis der Sammlung Lord Grimthorpe hat er nach diesen Prinzipien gewiß einen seiner vornehmen florentinischen Mitbürger dargestellt, dessen Name noch zu identifizieren ist, eine Aufgabe, die man mangels genügender Anhaltspunkte dem Zufall überlassen muß.
Stilistisch läßt sich das Profilbildnis der Gruppe seiner Frühwerke zuordnen, die durch die Fresken in der Collegiata zu San Gimignano, der Sixtinischen Kapelle und der Sassettikapelle in S. Trinità in Florenz gebildet wird. Das bedeutet zeitlich das Jahrzehnt von etwa 1475—1485. Überall sind auf den genannten Fresken zahlreiche Bildnisse angebracht, die in keinem Verhältnis zur Handlung stehen und ein eigenes Leben

Domenico Ghirlandaio — Bildnis eines älteren Mannes
Ehemals Sammlung Lord Grimthorpe

führen. In vielen Fällen sind die Dargestellten, die Auftraggeber und ihr Anhang, namentlich feststellbar. Aufschlußreich im Vergleich zu unserem Bildnis ist die Beobachtung einzelner Details. Man vergleiche es etwa mit dem zu äußerst rechts stehenden Mann auf dem »Leichenbegängnis der hl. Fina« (San Gimignano), dessen zwei Stirnadern, mit feinem Pinsel gezeichnet, ebenso realistisch vorschwellen wie die Schläfenadern des Mannes auf dem Profilbildnis. Gleich objektiv unverschönernd sind die Bartstoppeln auf dem Gesicht des an der Bahre der hl. Fina mit gesenktem Blick

betenden Bischofs wiedergegeben, ein Motiv, das sich auf der Berufung der ersten Jünger in der Sixtinischen Kapelle (vorn, fünfter Kopf von rechts) wiederholt.

Auf die Frage, ob das Profilbildnis Fragment einer größeren Komposition sei, läßt sich nur ungefähr Antwort geben. Wir wissen von zerstörten oder verlorengegangenen Fresken Ghirlandaios in Santa Croce, in der Grabkapelle des Giovanni Francesco Tornabuoni in Santa Maria sopra Minerva in Rom, in der vatikanischen Bibliothek u. a. Auf allen Freskobildern Ghirlandaios stehen die Porträtierten dicht gedrängt. Da das Profilbildnis auf beiden Seiten von isolierendem Raum umgeben wird, ist vielleicht der Schluß berechtigt, daß das Bildnis keiner vielfigurigen Darstellung angehört hat. Dagegen hat Ghirlandaio Francesco Sassetti und seine Frau, in späterer Zeit Giovanni Tornabuoni einzeln als Stifterfiguren in Adorationsgeste ganzfigurig kniend dargestellt. Das Profilbildnis könnte ein geretteter Ausschnitt aus einem solchen Stifterbildnis sein. Giovanni Tornabuoni kniet etwas nach vorn gewendet vor einer Landschaft, während Francesco Sassetti reliefartig im Profil vor einen neutralen Grund gesetzt ist. Das Bildnis des Unbekannten steht also formal durch seinen Reliefcharakter dem Sassettibildnis näher als dem Bildnis des Giovanni Tornabuoni, eine Beobachtung, die die vorgeschlagene Datierung noch befestigt.



Erste Hälfte des 13. Jahrh. Reliquienschrein der hl. Prudentia

Zu dem Beitrag: »Meisterwerke altkirchlicher Kunst aus Westfalen«

Art des Joh. Koerbecke — Verkündigung. Um 1460

MEISTERWERKE ALTKIRCHLICHER KUNST AUS WESTFALEN

VON R. NISSEN

In beachtenswerter Parallele zur Münchner Ausstellung hat das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster für ein Vierteljahr kirchliche Kunstschätze aus dem ganzen Bereich der Provinz Westfalen zu einer Sonderausstellung unter dem Titel »Meisterwerke altkirchlicher Kunst aus Westfalen« vereinigt. Seit der Jubiläumsausstellung des Vereins für Geschichte und Altertumskunde von Westfalen im Jahre 1879 hat in Münster eine Schau von ähnlicher Bedeutung nicht wieder stattgefunden. Der zeitliche Umfang ist durch Nennung des ältesten Stückes des sogenannten Reisekelches des hl. Ludgerus, 8. Jahrhundert, aus der Abteikirche in Werden einerseits und eines der spätesten, des silbernen Abtsstabes des Abtes Kropf von Bredelar, datiert 1789, aus dem Darmstädter Landesmuseum andererseits angedeutet. Unter den Kostbarkeiten seien die Rogerusaltäre und die Imadmadonna aus Paderborn, der Beckumer Prudentiaschrein, eine größere von Anzahl romanischen Kruzifixen aus Holz und Metall und von silbernen Reliquienfiguren aus gotischer Zeit, nicht weniger als sieben gotische Prachtmonstranzen, die Stromberger Muttergottes aus Stein vom Meister des Kappenberger Doppelgrabes und der Eisenhutsche Silberschatz aus Schloß Herdringen genannt. In einer zweiten Abteilung sind kostbare lithurgische Handschriften und Drucke zusammengestellt. Wir nennen die Cicero-Handschrift aus Corvey der Berliner Staatsbibliothek, um 1150, das Utrechter Prachtmissale von ca. 1435 aus der Universitätsbibliothek in Münster, endlich als Unikum ein bei G. Stuchs in Nürnberg 1513 gedrucktes Mindener Missale.
Die größte Überraschung bietet die Abteilung der kirchlichen Gemälde. Hier ist es zum ersten Male gelungen, die immer noch umstrittenen Hauptwerke des Meisters

Stromberger Muttergottes. Um 1350 Sandstein

Conrad von Soest, den Niederwildunger Altar und die Tafeln der Dortmunder Marienkirche mit den im Besitze des Landesmuseums befindlichen Tafeln aus Soest zu konfrontieren. Als ein Ergebnis dieser Zusammenstellung läßt sich schon feststellen, daß die Dortmunder Tafeln ebenso wie die bisher öfters ein wenig geringschätzig beurteilten Münsterischen unzweifelhaft eigenhändige Arbeiten des Meisters des Niederwildunger Altares sind.
Mit den Werken Conrads sind die wichtigsten Gemälde seiner Schule und seiner westfälischen Zeitgenossen vereinigt; unter diesen nimmt die große Tafel aus Fröndenberg durch ihre Qualität und gute Erhaltung einen hohen Rang ein. Einem dem Johann Koerbecke sehr nahestehenden Meister, vielleicht sogar ihm selbst, sind acht Täfelchen aus der Iserlohner Marienkirche mit Szenen aus dem Marienleben zuzuschreiben. Eine Marienkrönung desselben Meisters ist im Berliner Kunsthandel. — Ein illustrierter Katalog der Ausstellung ist erschienen. Über einige wissenschaftliche Ergebnisse der Ausstellung wird ein Sonderheft der Zeitschrift »Westfalen« Rechenschaft ablegen, das im Frühjahr 1931 erscheinen soll.

Abb. 1. Van Gogh Selbstbildnis

DIE SAMMLUNG A. BONGER IN AMSTERDAM

VON M. D. HENKEL

Die holländischen Sammler des 19. Jahrhunderts, die sich für zeitgenössische Kunst interessierten, haben außer ihren heimischen Meistern fast stets auch französische Kunst gekauft; und was sich von solchen Sammlungen noch erhalten hat, wie die dem Staat oder der Gemeinde vermachten und zu Museen erstarrten Sammlungen Fodor in Amsterdam und Mesdag im Haag, entlehnt gerade diesem Besitz an französischer Kunst seinen Wert.

Will man sich über den Geschmack eines holländischen Kaufmannes um die Mitte des 19. Jahrhunderts unterrichten, so muß man sich in dem zuerst genannten, stillen Museum an der Keizersgracht umsehen, das mit seinen sorgfältig gemalten Kabinettstücken eines Fichel, eines Meissonnier, den Tierbildern von Rosa Bonheur, den pastos gemalten Hühnerhöfen von Jacques und den gleichfalls breit und malerisch behandelten Motiven von Decamps uns in ein etwas spätes »biedermeierliches« Milieu versetzt, wo man die der holländischen Tradition am nächsten stehenden soliden und in farblicher Hinsicht unmittelbar ansprechenden französischen Kleinmeister schätzte, aber der großen Kunst der französischen Romantik verständnislos gegenüberstand.

Ungleich bedeutender ist dann die ein Menschenalter später entstandene und allgemein bekannte Sammlung des Malers Mesdag im Haag, dem es gelang, eine wirklich repräsentative Sammlung der wichtigsten Meister der Barbizonschule zusammenzubringen, von denen besonders die vielen Daubignys, den man nirgends besser studieren kann, dem Besucher stets unvergeßlich bleiben werden.

Vergebens sucht man aber im allgemeinen in Holland nach einer Sammlung, in die die großen Bahnbrecher des Impressionismus zu Lebzeiten Eingang gefunden. Das liegt zum Teil an dem konservativen Geschmack des Publikums, das sich extremen Neuerungen gegenüber im Anfang immer kühl und ablehnend verhält. Insofern nimmt

die Sammlung des Herrn A. Bonger in Amsterdam eine Sonderstellung ein. Denn sie vereinigt einige der wichtigsten Vertreter der französischen Malerei aus dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts und hält dadurch einen ganz bestimmten Moment der Kultur unserer Zeit fest. Die Werke wurden erworben, als die Künstler noch keine Berühmtheiten, sondern noch Werdende und Ringende waren. Was Fodor und auch ein Mesdag sammelten, waren irgendwie schon geeichte und im Kunsthandel fest bewertete Größen; Herr Bonger folgte dagegen ausschließlich seinem persönlichen Gefühl und war ganz unabhängig vom Kunsthandel.

Als er 1879 als junger Mann nach Paris kam, war er vom lebhaftesten Interesse für alles, was bildende Kunst betraf, erfüllt, und die erste große Ausstellung der Impressionisten in der Rue des Pyramides (April 1880) hat einen unauslöschlichen Eindruck in ihm hinterlassen. Kurz darauf brachte ihn der Zufall mit dem Kunsthändler Theodor van Gogh, dem Chef des Zweiggeschäftes des Hauses Goupil am Boulevard Montmartre zusammen, wo die Führer der Impressionisten damals aus- und eingingen, und durch Theodor lernte er gelegentlich einer gemeinsamen Reise von Paris nach Nordfrankreich, Belgien und Brabant 1885 im Pfarrhause zu Nuenen auch Theodors Bruder Vincent kennen.

Erschöpft, körperlich und geistig, unterernährt, mit eingefallenen Backen und hohläugig langte Vincent im Februar 1886 in Paris an, und so hat er sich auch in einem ergreifenden Selbstbildnis (Abb. 1) festgehalten, das im Arbeitszimmer von Herrn Bonger hängt. Es ist schon in ganz lichten und kräftigen Farben gehalten, hellgrau der weiche Filzhut, hellblau die etwas auffallende Krawatte, hellgrau dann wieder der Paletot und die Weste, von der nur ein kleiner, von einem koketten roten Band eingefaßter Ausschnitt sichtbar ist, und dazwischen sitzt der rotbärtige, spitze Kopf mit

Abb. 2. Van Gogh — Bauernhaus in Auvers. 1890

den fanatisch blickenden Augen, die es jedem erzählen, daß dieser Mann bereit ist, alle Martyrien für seine Kunst zu erleiden.
Ebenfalls aus der Pariser Zeit stammt eine kleine Montmartrelandschaft, sehr zart in der Farbe, ein Blick über die abendliche Vorstadt mit einigen rauchenden Schornsteinen, über denen der Mond gerade aufgeht, mit einem braunen Abhang im Vordergrund und einem zarten violetten Streifen von einigen Häusern im Hintergrund. Dieses kleine Werk ist noch ganz holländisch in Stimmung und Auffassung; man wird geradezu an Mauve erinnert, unter dem van Gogh ja kurze Zeit gearbeitet hatte.
Ganz frei von holländischen Reminiszenzen und ganz selbständig zeigt sich van Gogh nun in dem Kornfeld bei Arles, das etwa zwei Jahre später entstanden ist. Die nordische Melancholie ist gewichen, die Sonne des Südens hat allen Nebel zerstreut, und die Dinge sind fest und klar gesehen in ihren kräftigen, bestimmten Farben.

Abb. 3. E. Bernard Selbstbildnis

Aus der letzten Periode, als van Gogh nach der schweren Nervenkrisis aus dem Irrenhaus in Saint Remy entlassen, in Auvers unter der fürsorglichen Obhut des selbst malenden Dr. Gachet sich noch einmal eine kurze Frist der qualvollen Leidenschaft des Schaffens ergeben konnte, stammt dann die Landschaft mit dem niedrigen, kleinen, weißen Bauernhaus mit grünen Schaltern, hinter dem einige hohe Bäume aufragen (Abb. 2); hier fühlt man in dem Zittern der Wipfel, in dem leicht vibrierenden Umriß der Mauern dieselbe geheime Unruhe, nur in schwächerem Grade, die in den Zypressen der Arler Periode wie züngelnde Flammen zum Himmel auflodert. Hier in Auvers hatte der nüchterne Verstand, die kühle Reflexion die Leitung behalten, und so sah der Maler kaum einen anderen Ausweg aus dem Irrsal des Lebens als das freiwillige Scheiden. Als die Freunde van Goghs das Sterbehaus betraten, war die Farbe auf der Leinwand dieses Bildes noch naß.
Bei dem Begräbnis war Herr Bonger zum ersten Male mit einem anderen Freunde Vincents, mit Emile Bernard, in Berührung gekommen, und aus dieser Bekanntschaft hat sich eine noch bis auf den heutigen Tag bestehende Freundschaft entwickelt. Das Werk Bernards, der sich auch als Dichter versucht hat und der ebenfalls als Graveur, als Bildschnitzer, als Kunstweber und auch als Kunstkritiker Bedeutendes geleistet hat, ist durch verschiedene Arbeiten in der Sammlung Bonger vertreten. Wir sehen dort ein Selbstbildnis (Abb. 3), schon aus seiner spanischen Zeit, ein feingeschnittener Kopf mit ernstem, nachdenklichem Ausdruck, dann verschiedene Landschaften, in deren dünner, flächiger und hellfarbiger Malerei der Einfluß Cézannes unverkennbar ist, Motive aus der Bretagne mit Bauern und Bäuerinnen in der alten nationalen Tracht. Auch in einer seiner Tapisserien sind diese großgesehenen Typen festgehalten. Bedeutender und kompletter als diese noch etwas tastenden Versuche in dem ungewohnten Material ist eine große farbenfreudige Tapisserie (Abb. 5), die als Kaminstück Herrn Bongers Arbeitszimmer schmückt; hier sind die Figuren, ein auf dem Boden hockender Mann, der die Laute schlägt, und zwei stehende nackte Frauen, ganz realistisch aufgefaßt und doch durch ihre Einordnung in den hohen Rahmen und durch die kräftigen, leuchtenden Farben wieder der Wirklichkeit entrückt und so ganz dekorativ empfunden, daß man

Abb. 4. Cézanne Landschaft bei Auvers

von einer klassischen Lösung reden kann, die künstlerisch auf einem ungleich höheren Niveau steht als alles, was in neuerer Zeit die »Gobelins« verlassen hat.

Auch noch einer kunstgewerblichen Arbeit ganz anderer Art von Bernard sei hier gedacht, eines Spiegelrahmens, aus Holz geschnitzt, zu beiden Seiten Blumen in Flachrelief und oben zwei liegende weibliche Rückenakte in etwas stärkerem Relief, das Ganze später mit matten Farben koloriert, so daß man zuerst an einen farbigen, alten Stuckrahmen denkt; auch die Weberei mit den bretonischen Bäuerinnen ist von einem ähnlichen, vom Künstler selbst geschnitzten Rahmen mit weiblichen Akten umschlossen. Bernard, als Schüler und Freund Cézannes, lenkte von selbst das Interesse des Sammlers auf diesen großen Einsamen. Wie Vincent war Cézanne ein Wahrheitsfanatiker, aber als vermögender und unabhängiger Mann konnte er sich diesen Luxus leisten, er brauchte kein Publikum, keine Abnehmer und er pfiff darauf, während der arme Vincent zum Teil doch an der Aussichtslosigkeit irgendwelchen finanziellen Erfolges zugrunde gegangen ist: er wollte seinem Bruder, der inzwischen eine Familie gegründet hatte, nicht mehr zur Last fallen.

Cézanne gab als Künstler eine greifbare, mit den Augen abtastbare äußere Wirklichkeit, aber durchweht von dem starken Atem seines männlichen Temperaments, das das ihm als Lateiner eingewurzelte Gefühl für Maß doch immer im Zaume hielt. Ihm fehlt das metaphysische Element van Goghs; trotz seines vulkanischen Inneren bleibt die Natur bei ihm in den ewigen, feststehenden, klassischen Formen.

Was Herr Bonger von Cézanne besitzt, ist alles aus seiner mittleren Zeit, als er in Auvers ansässig war: ein Fruchtstück, eine Vase mit Blumen und eine Landschaft. Besonders die Stilleben lassen seine Eigenart deutlich hervortreten. Cézanne erhebt sich

über die zufällige Wirklichkeit seiner Früchte und Blumen und gibt ihre reinen Formen in einer höheren Ordnung zart abgestufter Farbenwerte wieder (Abb. 8) und nähert sich so oft einem dekorativ-konstruktiven Ideal. Das gilt nicht nur von seinen Blumen- und Fruchtstücken, sondern auch von seinen Landschaften, wo er nach derselben Vereinfachung der Wirklichkeit strebt, so daß manche dieser Naturausschnitte in ihrer leichten Stilisierung und der reichen Farbenskala ihrer zarten Übergänge wie Gobelins wirken (Abb. 4). Man kann deshalb verstehen, daß Emile Bernard sich eine Zeitlang auf rein kunstgewerbliche Arbeiten verlegte, in denen Figur und Landschaft nur eine dekorative Funktion zu erfüllen hatten. Andererseits ist es auch wieder begreiflich, daß sich später die Kubisten auf Cézanne als auf ihren Lehrmeister und ihr Vorbild beriefen und das konstruktive Element zum Grundprinzip ihrer Kunst erhoben.

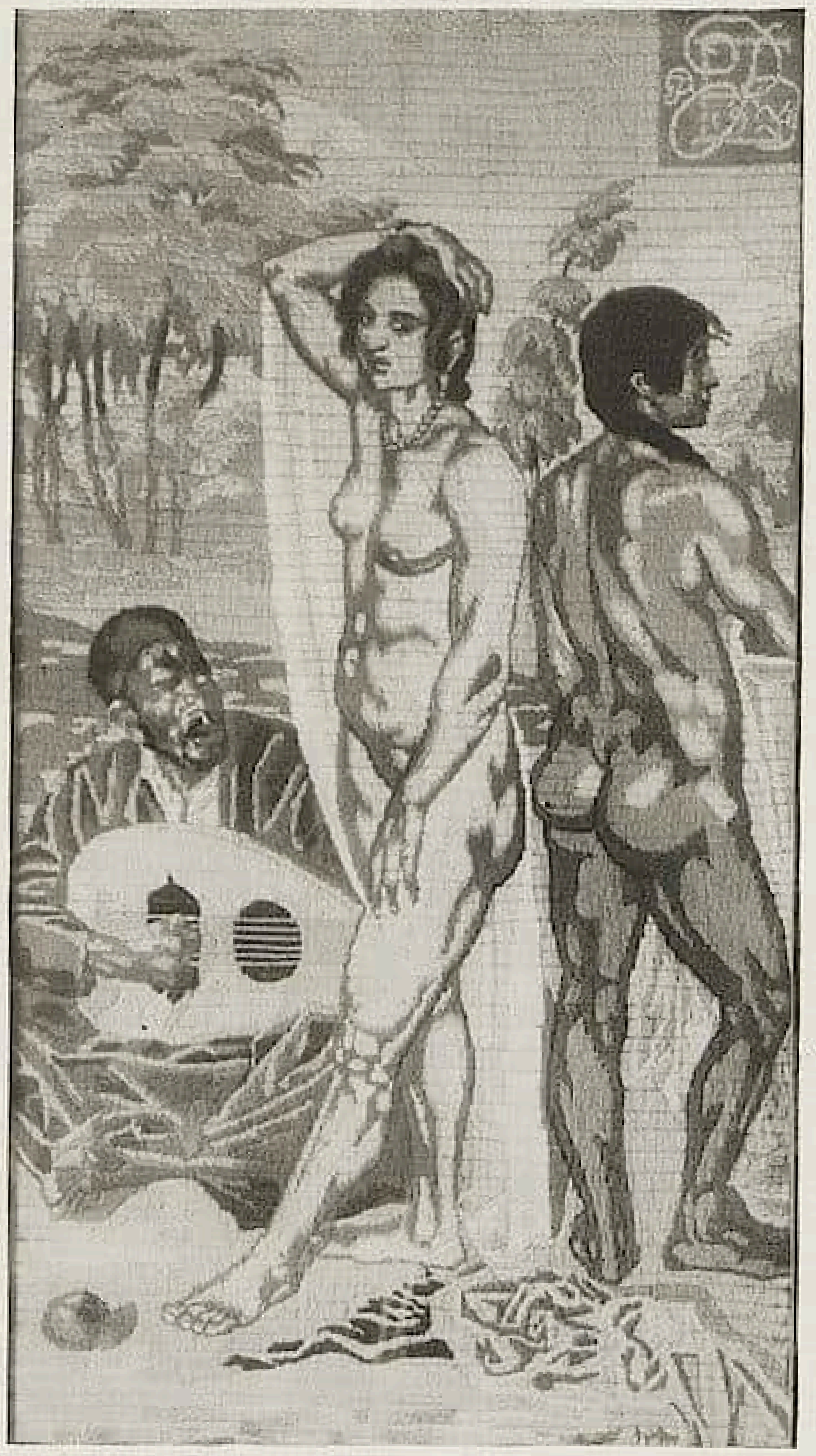


Abb. 5. E. Bernard Tapisserie

Sind von den bisher genannten Meistern im allgemeinen nur einzelne charakteristische Proben ihrer Kunst vorhanden, so ist ein anderer Künstler mit einer solchen Menge seiner Werke und aus den verschiedensten Perioden vertreten, daß man sich wohl in keiner Sammlung ein so vollständiges Bild seiner sphinxartigen Persönlichkeit machen kann, wie gerade hier. Wir meinen Odilon Redon.

Aber Redon dominiert nicht nur numerisch, sondern auch durch die Eigenart seiner Persönlichkeit: ein starkes geistiges Fluidum geht von all seinen Werken aus. Sprechen Cézanne und Bernard nur zu den Sinnen und stehen sie mit beiden Füßen auf festem Boden, Redon kommt aus einer anderen Welt. Die Welt der Träume und Ahnungen ist sein Gebiet, das Wunderreich der Nacht, das nur durch Schwarz und Weiß und die zart abgestuften Übergänge von der samtweichen Finsternis nach dem unbestimmten Schein der Dämmerung wiederzugeben ist. Und hierin berührt sich Redon, der als Künstler in direkter Linie von dem Romantiker Delacroix abstammt, aufs engste auch mit der deutschen Romantik. Denn was diese von Novalis bis Wagner in schwermuttrunkenen Versen zu beschwören versucht hat, dies Wunderreich der Nacht, dem hat Redon als erster sinnlich greifbare Gestalt gegeben in seinen Lithographien, mit einer Kunst der Übergänge, die bisher nur Rembrandt in seinen Radierungen gelungen ist, und mit einer suggestiven Kraft, mit einem Glauben an die Wirklichkeit seiner Nachtgeschöpfe, wie ihn sonst nur ein Goya in seinen mehr äußerlichen Capriccios uns hat vermitteln können.

Zuweilen legt es sich wie ein Alp auf uns vor diesen Schöpfungen, der Atem steht uns still, und vor anderen ergreift uns ein stiller Schauer über den namenlosen Schmerz, der den bleichen Masken, die langsam aus Nacht und Nebel auftauchen, aus Mund und Augen blickt. Abgründe tun sich vor uns auf von Trauer und Verlassenheit, wie sie vor Redon noch niemand in der Kunst uns hat ahnen lassen (Abb. 6). Nur in der Literatur finden wir analoge Stimmen in Gedichten von Leopardi und von Lenau.

Abb. 6. Redon Penseur à la fenêtre

Aber dann schlägt Redon auch wieder andere Töne an, die uns ein Gefühl der Sicherheit und Zuversicht geben, allem Bedrückenden und Entmutigenden zum Trotz.

Zu seinen ureigensten Schöpfungen gehören die Darstellungen des beschwingten Dichterrosses, des Pegasus. Er zeigt es uns, wie es sich aufbäumt auf den Hinterhufen, wie es sich aufschwingen will, hinauf in den reinen Äther, aber wie seine eigene Erdenschwere es wieder zurückzieht und mit welchem tiefen Schmerz es seine Ohnmacht und Gebundenheit empfindet. So ist all seinen Schwarzweißarbeiten eine geheime Tragik beigemengt, im Gegensatz zu den meist später entstandenen farbigen Sachen, den zahlreichen Blumenstücken, den Landschaften und dekorativen Arbeiten, wo die mehr sinnliche naive Freude an der schmetterlingsbunten Natur zutage tritt; und an die duftige Pracht kostbarer, seltener Schmetterlinge erinnern denn auch die oft nur mit zarten Pastellstiften ausgeführten Blumenstücke, von denen Herr Bonger verschiedene besitzt.

Hält sich Redon in diesen wunderbar edeln Feldsträußen (Abb. 7) an eine ganz bestimmte, konkrete Wirklichkeit, in seinen dekorativen Malereien vollzieht sich eine Auflösung der Formen in ein freies Spiel von Farbenströmen und Farbenausstrahlungen, das auch für manche Schwarzweißarbeiten, wie in der prachtvollen Chimäre charakteristisch ist. Kandinsky kündigt sich hier an.

In erster Linie aber liegt Redons Bedeutung in seinen Lithos und seinen Zeichnungen, und in diesen Schwarzweißarbeiten gelang es ihm, etwas von den geheimen Ängsten zum Ausdruck zu bringen, die sich das geheimnisvolle Dunkel der Nacht und des Jenseits mit phantastischen, aber menschlich fühlenden Geschöpfen bevölkert denken. Immer wieder sind es geheime Fäden, die Redons Kunst mit der europäischen Romantik verbinden, als deren verspätete und feinste Blüte er letzten Endes zu betrachten ist.

Herr Bonger ist einer der ältesten Bewunderer von Redon; und seine Kunst gehört zu seinen ersten tiefen Erlebnissen. Mit Redon selbst wurde Herr Bonger aber erst nach Vincents Tode persönlich durch die Vermittlung Emile Bernards bekannt. Aus dieser Bekanntschaft entwickelte sich bald eine tiefe Freundschaft. Bis zu Redons Tode gingen später die Briefe regelmäßig zwischen Paris und Amsterdam hin und her, und die Jugenderinnerungen Redons sind Herrn Bonger gewidmet (Mai 1909).

Mit Redon steht auch in einem gewissen Zusammenhang der Graphiker Rodolphe

Bresdin; nach Redons eigenem Zeugnis ist derselbe auf seine Entwicklung nicht ohne Einfluß gewesen. Auch von dessen phantastischer Kunst besitzt Herr Bonger verschiedene Proben. Wie Redon flüchtet Bresdin in eine Welt, die es in dieser märchenhaften Mischung nirgends gibt. Die einzelnen Elemente hat er, gleichfalls ein Romantiker, malerischen alten Städtchen oder einer Natur mit orientalisch - üppiger Vegetation entnommen; aber das Ganze ist eine Schöpfung seiner Einbildungskraft, angefüllt mit liebevoll und ausführlich gezeichneten Details, deren Gesamtaspekt nur vielleicht oft verwirrt. In dieser Hinsicht ist Bresdin das direkte Gegenteil von Redon, mit dem er ja auch sonst an Weite des Horizonts und psychologischem Tiefblick keinen ernsthaften Vergleich aushalten kann.

Abb. 7. Redon Blumenstrauß

Herr Bonger besitzt von Bresdin u. a. eine kleine Zeichnung, einen Winkel aus einem altertümlichen kleinen Städtchen mit einem spitzen alten Giebelhaus am Wasser, wie sie ohne weiteres als Illustration zu einem Andersenschen Märchen verwendet werden könnte. In diesen und anderen Arbeiten Bresdins wird man etwas an einen anderen Romantiker, den Illustrator Doré, erinnert, der auf Bresdin auch ohne Zweifel eingewirkt hat, dem aber Bresdins Verträumtheit abgeht und bei dem schließlich alles in Routine ausartet, und davon kann bei Bresdin, der sich sein weltfremdes, geschäftsunkundiges Kindergemüt bis in sein Greisenalter bewahrt hat, nie die Rede sein.

Das Bild, das man sich nach dem Vorhergehenden von Herrn Bongers Sammlertätigkeit machen muß, wäre ein unvollständiges, wenn wir nicht noch auf seine kostbare, an Werken der gesamten Weltliteratur reiche Bibliothek usw. hinwiesen. Aber das ist ein Kapitel für sich, und darauf näher einzugehen ist hier nicht der Platz.

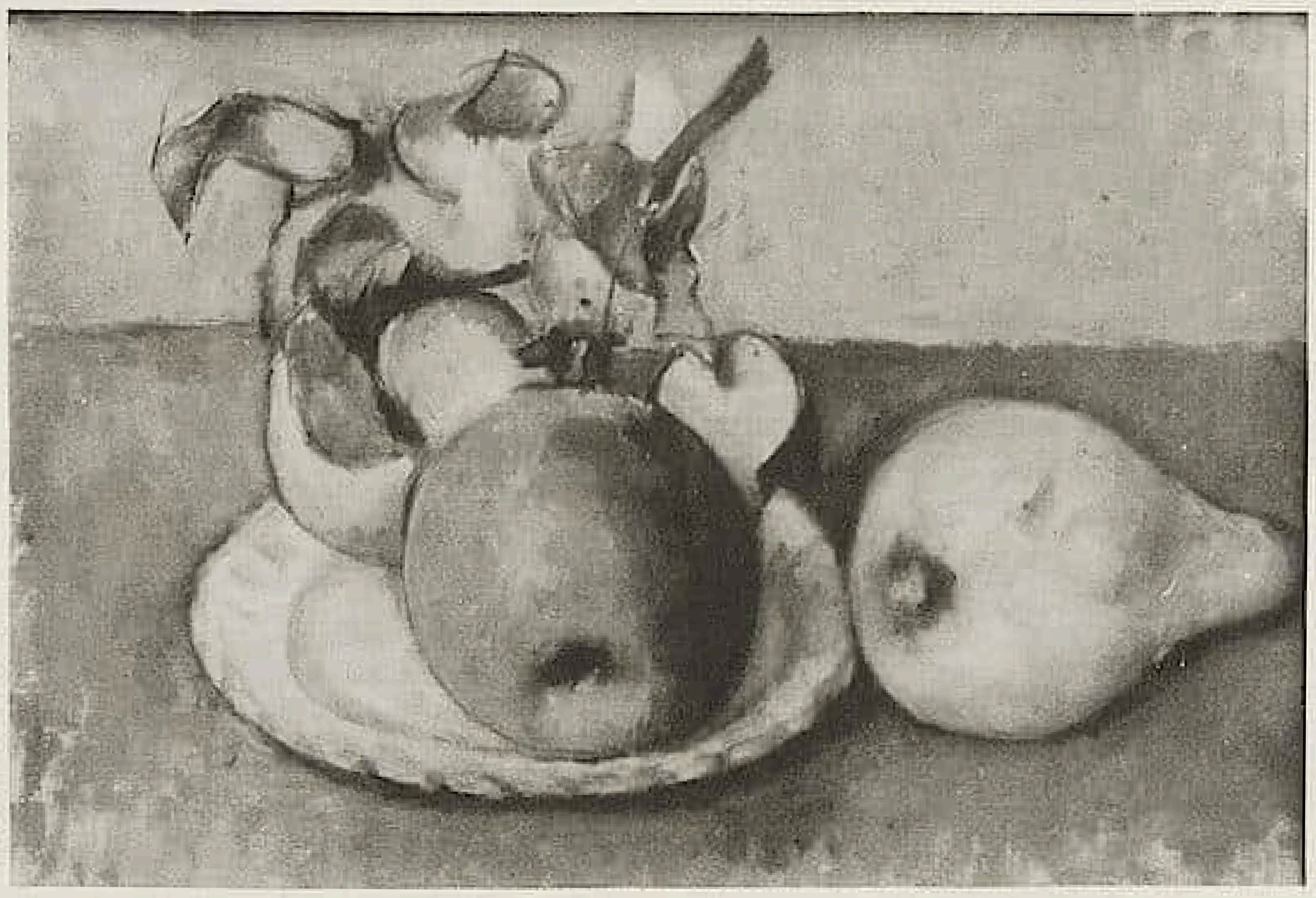


Abb. 8. Cézanne Stilleben

RUNDSCHAU

PRODUKTION PARIS 1930
MALEREI UND PLASTIK
VON S. GIEDION

Die Schweiz ist kein Mittelpunkt jener Kunst, die in den letzten Jahrzehnten den üblichen Begriff der Malerei negierte und dafür einen neuen schuf. Wohl aber kann die Schweiz infolge ihrer Lage, zwischen deutscher und französischer Kultur, eine relativ unbefangene Registrierung vornehmen. Die klare, neutrale Atmosphäre ist unbeeinflußt von lokalen Rücksichten verschiedenster Art, die am Entstehungsort immer mehr oder weniger spürbar sind.

Bis vor kurzem galt in der Schweiz ein Maler, der sich der üblichen Perspektive entledigte, als eine Erscheinung, die nicht ernst zu nehmen ist. Es liegt durchaus in dieser Denkrichtung, daß vor einigen Jahren einem der bekanntesten Vertreter heutiger Malerei das Schweizer Bürgerrecht mit der Begründung verweigert wurde, daß der Mann vorläufig noch auf zwei Beinen marschiere, aber man nicht wissen könne, wenn er auf allen Vieren kriechen würde.

Nun, die Anschauungen ändern sich. Es kommt ein neuer Typ des Sammlers auf, der die Funktion des Sammlers gerade darin sieht, Erscheinungen, die noch nicht endgültig katalogisiert sind, um sich zu haben. Mehren sich aber die Sammler — d. h. die Konsumenten —, die sich ausschließlich zu dieser Art Malerei hingezogen fühlen, so wird auch bald — ebenso wie in der Architektur — eine Umwertung in der öffentlichen Meinung erfolgen.

Die Ausstellung im Kunstsalon Wolfsberg (Zürich) will nur eine Etappe auf diesem Wege sein. Heute schon steht das Schloß La Sarraz (Kanton Waadt) und seine Mittel vor allem für Bestrebungen künstlerischer Natur, die eng mit unserer Zeit verknüpft sind, zur Verfügung, und bereits im Herbst 1929 brachte das Zürcher Kunsthaus eine Übersicht jener Richtungen, die die neuen Sehmöglichkeiten unseres Jahrhunderts schaffen helfen.

Handelte es sich beim Kunsthaus um eine Übersicht der letzten 20 Jahre (vom Kubismus 1908 bis zum Surrealismus), so umfaßt die Ausstellung im Kunstsalon Wolfsberg[1] nur den Ausschnitt der malerischen und plastischen Produktion, Paris 1930. Wir haben diesmal Paris[2] gewählt, da dies fast der einzige Ort ist, wo dem Maler — wenigstens noch im Augenblick — innere und äußere Existenzmöglichkeiten gegeben werden.

Es wäre reizvoll, auch einmal die deutsche und russische Produktion nebeneinander zu stellen. In Deutschland leben die Vertreter der neuen Malerei örtlich äußerst zersplittert und vielfach unbeachtet, vorausgesetzt, daß ihre Bestrebungen nicht psychologistisch gedeutet werden. In Rußland ist der individuelle Künstler — wenigstens im Augenblick — fast völlig ausgelöscht. Die Arbeiten der russischen Konstruktivisten reichen bis ungefähr 1924.

Im Kunstsalon Wolfsberg werden wieder, wie im Kunsthaus, die verschiedenen Richtungen nebeneinander gestellt, die versuchen, die neuen Ausdrucksmittel unserer Zeit visuell zu erobern. Von den elementar gestaltenden Malern, wie Arp, Doesburg, Mondrian über Max Ernst und Francis Picabia mit seinen raffiniert phantastischen Überblendungen bis zum Neo-Fauvismus (Gruppe um Borès, Vinès, Cossio), der in den letzten Jahren in Paris aufkam und hier immerhin zur Diskussion gestellt werden soll.

*

DIE HEUTIGE ROLLE DER MALEREI

Es gibt sofort Anlaß zu Mißverständnissen, wenn wir uns nicht über den Unterschied klar werden, der zwischen der malerischen Entwicklung der letzten Jahrhunderte und der heutigen Rolle der Malerei liegt.

Wir übersehen den heroischen Kampf nicht, den die Maler des 19. Jahrhunderts von Manet bis Cézanne unter Aufopferung ihrer eigenen Person geführt haben. In ihrer Kunst ist, wie oft nachgewiesen wurde, bereits die Lockerung des ursprünglichen Begriffs und die Vorahnung des heutigen Begriffs »Malerei« vorhanden. Trotzdem wäre es eine Verwischung der Tatsachen, wenn man nicht auf den Bruch zwischen Gestern und Heute hinwiese.

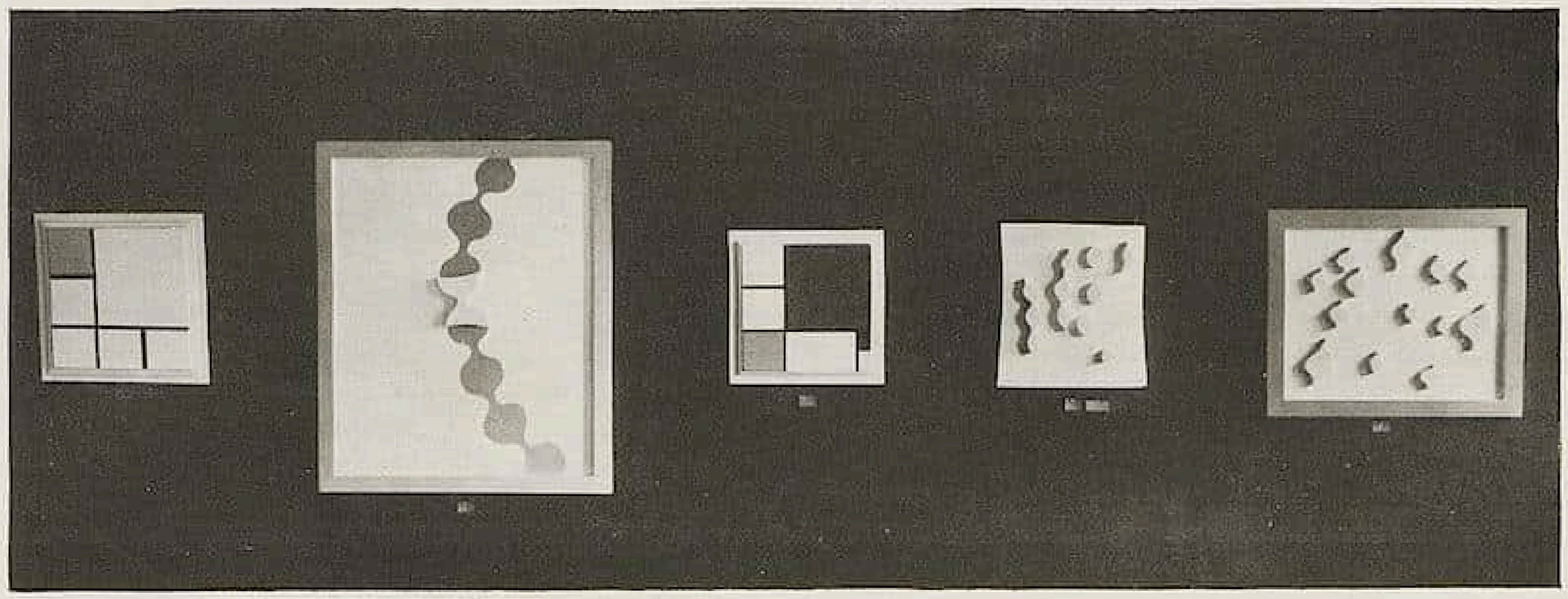
Diese Spaltung geht oft mitten durch eine Person. Es ist kein Zufall, daß Picasso im Brennpunkt zweier Zeiten, gerade bei vollster Ehrlichkeit, zwei verschiedene Gesichter tragen muß: die eine Seite seines Wesens verlangt Bilder, die den Inhalt der letzten Jahrhunderte in sich konzentrieren, die andere Seite seines Wesens schafft, aus scheinbar unbeschränkter Phantasiefülle heraus, gleichzeitig die Grundlage für ein neues Weltbild.

Worin besteht die Rolle der heutigen Malerei?

Die Kunst ist heute kein abtrennbares Gebiet mehr. Wir glauben auch, daß jener menschliche Gestaltungstrieb, der hinter der Malerei steht, heute sich

[1] Die Auswahl lag in den Händen von Hans Arp.

[2] Wir haben auch einige deutsch- und welschschweizer Maler der Ausstellung hinzugefügt, denn es schien uns wichtig, Bildern, die normalerweise durch die Jury von öffentlichen Ausstellungen ferngehalten werden, an dieser Stelle Unterkunft zu gewähren. Als der Gedanke der Ausstellung durchsickerte, kamen zu unserem Erstaunen von überall her Schweizer Maler. Wenn wir außer den von vornherein beabsichtigten Schweizer Malern nur wenige berücksichtigen konnten, so sei ausdrücklich betont, daß es sich dabei im Einzelfall nicht um ein Urteil, sondern nur um eine Rücksichtnahme auf Platz und Thema der Ausstellung handelte.



Mondrian und Arp | Galerie Wolfsberg, Zürich

auf verschiedene Gebiete verteilt und trotzdem kann die Malerei in Zukunft eine größere Funktion haben als früher.

Die Malerei, die beschreibend mit den in den letzten Jahrhunderten geschaffenen Mitteln und sicher mit äußerster Geschicklichkeit die Welt und die persönlichen Erlebnisse des Malers zur Abbildung bringt, befriedigt uns nicht mehr. Es interessiert uns nicht, darüber informiert zu werden, wie der Maler sein Haus, seine Welt, seine exotische Landschaft, seinen Blumenstrauß oder seine Kinder sieht. Mögen diese Dinge noch so geschickt und individuell vorgebracht werden: das »Können« bewegt sich heute auf dem Gebiet der Malerei nicht mehr nach der Seite der handwerklichen Geschicklichkeit. Genau wie in der Literatur ist eine entschiedene Abwendung von psychologischen Schilderungen zu konstatieren.

Ein analoger Vorgang hat die Philosophie ergriffen. Ausgehend von Bertrand Russell und Whitehead haben die jüngeren Philosophen aufgedeckt, wie verschwommen die komplex übernommenen Begriffe (z. B. »Realismus, Idealismus«) sind und sie als »Scheinprobleme der Philosophie« entlarvt, mit denen man heute nicht mehr ernsthaft arbeiten kann. »Die Grundhaltung des wissenschaftlichen Forschers wird auch als Grundhaltung des philosophisch Arbeitenden erstrebt, während die Haltung des Philosophen alter Zeit mehr der eines Dichtenden gleicht. Diese neue Haltung ändert nicht nur den Denkstil, sondern auch die Aufgabestellung« (vgl. R. Carnap »Der logische Aufbau der Welt«, Berlin-Schlachtensee, 1928). Dieses Besinnen auf die eigentliche Aufgabe vollzieht sich auf jedem Gebiet und findet wohl immer statt, wenn auf lange Sicht hinaus Grundsteine für ein neues Weltbild gelegt werden. In der Literatur, in der Philosophie, in der Architektur wie in der Malerei, überall wird nach den Grundelementen und, wenn man will, nach den Kategorien gefragt, die jeder Disziplin eigen sind.

Dadurch ist auch der Begriff der »Peinture«, also des komplexen malerischen Könnens, unterhöhlt worden. Die Malerei will heute gar nicht mehr »Peinture« sein. Sie will über ihr rein ästhetisches Dasein hinaus wirksam werden. Die psychologische Wiedergabe der Welt interessiert sie im Grunde nicht, denn sie schafft sich eine neue Realität. Sie schafft diese Realität durch ein Zurückgreifen auf die Urelemente der Malerei selbst. Es handelt sich nicht etwa darum, sich in primitive Epochen (Negerkunst) einzufühlen. Die Malerei will wieder zu zu ihrer Urfunktion zurück. Sie hatte sie, ehe sie reine »Kunst« wurde und ihre abstrakten Symbole, Runen oder Zeichen jedermann verständlich waren.

Darum bildet heute der Maler die Welt nicht ab, sondern ist — wieder unter Aufopferung seiner eigenen Person — gezwungen, in jahrzehntelanger Entwicklung selbständige Elemente zu formen, die wir ohne psychologische Begründung, rein gefühlsmäßig durch eine von ihnen ausgehende, aber psychologisch nicht zerfaserbare Kraft, als graphische Niederschläge unseres Wesens anerkennen.

Also nicht die Schwierigkeit der handwerklichen Herstellung, die Größe des Raffinements und der Glanz der Oberfläche bilden den Ausschlag, sondern eine symbolartige Kraft, die im Grunde mit Worten nicht umschreibbar ist.

So ist es zu erklären, daß etwa drei Künstler, die uns — bei aller Verschiedenheit ihrer Mittel — am reinsten den neuen Begriff bildnerischer Gestaltung lehrten: Arp, Brancussi, Mondrian, durch Jahrzehnte immer wieder die gleichen eingeborenen Formen entwickeln mußten, bis sie die heutige, symbolartige Schlagkraft erhielten.

Es ist zu verstehen, daß heute das Publikum, das den Begriff der »Peinture« als Bedingung für jede Malerei in sich trägt, vielfach nur das Lapidare der Äußerungen sieht.

Wie jede Epoche, die auf lange Sicht Grundsteine zu legen hat, entwickeln wir uns, allem äußern Anschein zum Trotz, nur sehr langsam. Unser Jahrhundert braucht länger um sich zu finden, als

das vergangene. Die Unzufriedenheit mit den übernommenen Zuständen, mit der übernommenen Kunst ist allgemein, aber es fehlt oft noch der Mut oder die Erkenntnis zur Umstellung.
Tritt diese einmal ein, so wird man von der heutigen Malerei verlangen, daß sie ihre Stärke aus der Kraft ihrer Zeichen erhält. Zeichen oder Symbole, die ihre Entstehung einer gesinnungsmäßigen moralischen Haltung zur Welt verdanken, haben Zeit zu warten, bis ihr Gefühlsgehalt von allen erfaßt wird.

NEUERWERBUNGEN DES BERLINER KUPFERSTICH-KABINETTS

Das Berliner Kupferstichkabinett, das bekanntlich seit einigen Monaten unter der Leitung seines neuen Direktors Elfried Bock steht, zeigt in einer Ausstellung Neuerwerbungen der letzten Zeit. Neben Holzschnitten des 15. und 16. Jahrhunderts, darunter Blättern von Wolgemuth und Schäuffelein, sind vor allem die Zeichnungen beachtenswert. Unter den italienischen Arbeiten fallen auf: das Bildnis eines Mannes, eine venezianische Kohlezeichnung aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, deren Meister noch der Bestimmung harrt, und zwei Pinselzeichnungen von Domenico Beccafumi. Von Pieter Coeck van Aelst erwarb das Kabinett eine lavierte Federzeichnung mit der Darstellung von Petrus und Johannes vor dem hohen Rat, von Jörg Breu einen Entwurf (Kopie?) der Orgel der Annakirche zu Augsburg. Ein bedeutender Zuwachs ist die Landschaft mit einem Felsen, eine Federzeichnung von Niklaus Manuel Deutsch, die das Hauptmotiv der Basler Seelandschaft frei variert. Sie konnte auf der Versteigerung der Wiener Sammlung Cz. erworben werden. Die glücklichste Bereicherung bildet eine wundervoll erhaltene Miniatur von Berthold Furtmeyr, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes darstellend. Von diesem Meister besitzt die Münchner Nationalbibliothek fünf signierte Handschriften, denen auf Grund stilistischer Übereinstimmung nunmehr das um 1480—1490 entstandene Berliner Blatt mit Sicherheit angereiht werden konnte.

*

Das Berliner Kupferstichkabinett hat ferner **Kupferstiche aus der Rokokozeit** ausgestellt. An ausgewählten Beispielen wird die Stecherkunst von Georg Friedrich Schmidt, Meil, Knobelsdorff, Chodowiecki, Geßner, Tiepolo, Canaletto, Belotto, Hogarth, John Raphael Smith, Cornelis Troost, François Boucher, Fragonard, Jean Michel Moreau, Gabriel de Saint-Aubin, Jean Jacques Rigaud, Ch. Nicolas Cochin u. a. gezeigt. S.

MADRID

Die seit einer Reihe von Jahren planmäßig durchgeführte Neuordnung des Prado-Museums in Madrid, auf die schon wiederholt hingewiesen worden ist, hat in den letzten Monaten (während des Sommers) weitere Fortschritte gemacht. Abgesehen von der bis vor kurzem ziemlich vernachlässigten nördlichen Galerie des Erdgeschosses, in der außer einigen italienischen und französischen Skulpturen des 17. und 18. Jahrhunderts namentlich Gemälde französischer Meister des gleichen Zeitabschnittes (vorwiegend Porträts) untergebracht sind, sind zumal die rechts von der Rotunde des Haupteingangs im ersten Stock gelegenen sogenannten »Germanischen Säle« (Salas Germanicas), wo deutsche und niederländische Maler des 15. und 16. Jahrhunderts zu finden sind, gründlichen Verbesserungen unterzogen worden. Der einheitlichen Raumwirkung kommt zu statten, daß die Wände in ihrem unteren Teil eine im entsprechenden Stil gehaltene Holzverkleidung bekommen haben; doch wichtiger ist noch, daß durch eine durch Abschrägung der Mauern erzielte Erweiterung der Fensteröffnungen die Beleuchtung ungleich günstiger geworden ist. Ganz besonders kommt dies den vier herrlichen Originalen von Dürer zu statten, die das Museum besitzt (Adam und Eva, Selbstbildnis, im Alter von 26 Jahren, Hans Imhof) und die kürzlich für das Burgmuseum in Nürnberg kopiert worden sind.
Ferner sind in den früher unter der Bezeichnung »Salas de Alfonso XII« als Sonderabteilung für mittelalterliche Kunst eingerichteten Räumen des Erdgeschosses, die von der zuvor erwähnten Rotunde aus einen eigenen Zugang haben und wo jetzt die Direktion untergebracht ist, seit einiger Zeit schon zwei nicht immer geöffnete Durchgangszimmer für vorübergehende Ausstellungen von Neuerwerbungen, Leihgaben oder dem Museum zur Restaurierung überlassene Gemälde bestimmt worden. Dort ist augenblicklich vor allen Dingen das aus einer Reihe von erstklassigen Bildern bestehende Legat »Lafitte« zu sehen, auf das bereits im Oktober-Doppelheft Bezug genommen worden ist. Nicht minder beachtenswert ist ein aus dem Besitz der Marquesa de Perinat stammender Greco: die Apostel Petrus und Paulus (Halbfiguren). A. D.

*

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Heckel / Barlach / Grosz / v. Reppert-Bismarck / Sezession / Kultgerät

Erich Heckel ist in der **Galerie Möller** mit Arbeiten aus den letzten Jahren vertreten. Weitausholende Panoramen von Häfen, Weingeländen, süddeutschen und südfranzösischen Städten fangen die sauber terrassierte und abgesetzte Vielheit der Einzelerscheinung in milde schimmernder, ausschwingender Schale auf. Noch zarter hallt diese landschaftliche Entbreitung im Aquarell, das das Main- und Rhonetal oder das rötliche Montauban zeigt. Die gleiche helle Stille liegt über Darstellungen aus der Sphäre des Varietés, wunderbar verdichtet zu dem weisen Lächeln des Clowns Grock. Wenn herbere und härtere Kräfte in Heckels Graphik

Erich Heckel — Chinesische Artisten. 1928

(Aus dem soeben erschienenen Band 58 der Reihe »Junge Kunst«, Erich Heckel von Ludwig Thormaehlen, Verlag Klinkhardt & Biermann, Berlin)

daneben besonders stark ansprechen, so soll diese erfrischende Kontrastwirkung doch nicht gegen seine heutige Malerei ausgelegt werden.

Von Ernst Barlach bei Flechtheim außer einer großen Reihe menschlich konzentrierter und lapidarer Zeichnungen, Inkarnationen der Zerknirschung, der Unrast, der betenden Ergriffenheit, zwanzig Bronzen, die zum Teil nach älteren Gipsen gegossen worden sind, zum Teil eine neuere Wendung in diesem sonst so innig dem Bildstoff Holz verbundenen Schaffen darstellen. Einige jener früheren Arbeiten kennt man in Holz, so daß sie nun übersetzt wirken. Andere, improvisatorisch gestaltet, bedürfen in der Tat eines Materials, das die Unwägbarkeiten spontaner Diktion bewahrt. Der von Flechtheim ausgegangenen Anregung des Gusses dankt man besonders die kleinen Figuren des »Sammlers« (1913), der feixenden »Kupplerin« (1920) und der »beiden Buchleser« (1923). Mit dem Dom-Engel in Güstrow hat sich Barlach dann bewußt zum Metall entschlossen. Schon die im Ausdruck bangenvollen Begegnens sehr starke Dreiergruppe »Der Tod« (1925) weist auf diese Wendung hin, deren schönstes Ergebnis wohl der »singende Mann« (1928) ist, wie er dasitzt, mit geschlossenen Augen, emporgewandt aus dem Innersten.

Der Verlag Bruno Cassirer, der soeben das sittenkritische Bilderbuch »Über alles die Liebe« von George Grosz herausgebracht hat, unterbreitet mit den Originalen dazu viele andere Blätter, die ebenso durch den lakonischen Witz der Beischrift wie durch das hohnvolle Treffvermögen fransiger Federstriche und faulig schillernder Tuschen faszinieren. Immer wieder Parasitentum, arrogante Kläglichkeit, Gier, Getue. Die Satire wächst zu zynischen Phantasmagorien auf. Sie ist so großartig, — wie Lieblosigkeit es sein kann.

Jack v. Reppert-Bismarck begegnet bei F. P. Brandl als eine Begabung von ungewöhnlicher Grazie. Ihr Lieblingsobjekt die schmalwüchsigen kleinen Mädchen, deren noch kindliches Räkeln und Herumflattern gerade den ersten Anflug erotischer Bewußtheit gewinnt. Mit wenigen feinen, vibrierenden Strichen und leicht drübergehuschten Tönen sind diese Geschöpfe auf das Papier gebracht. Die junge Künstlerin weiß auch in größeren Formaten in Öl und Pastell, ernsten und vornehmen Knabenbildnissen zumal, zu überzeugen.

Die Sezession zeigt das gewohnte, gemischte Bild. Die besten Leistungen von Crodel, Kerschbaumer, Menkes, Kars, Großmann und, grandios trotz allem, Dix. Von minder Bekannten auffällig Heidingsfeld und Uhl. Neue Wege bei Charlotte Berend, Wilhelm Wagner. In der Plastik am glücklichsten bemerkenswerterweise etliche Frauen: Mary Duras-Kopf, Milly Steger, Sophie Wolff. Außerdem Marcks.

Die Dresdner Arbeitsgemeinschaft »Kunst-Dienst« zeigt im ehemaligen Kunstgewerbemuseum eine Zusammenstellung gegenwartsbewußten Kultgeräte s. Schulen, Werkstätten und Einzelne aus dem ganzen Reiche haben dazu beigetragen, und es ist nicht zuletzt die deutliche Einmütigkeit der Formgesinnung, die diesen Versuch überzeugend erscheinen läßt. Nur die Leistungen der Berliner Vereinigten Staatsschulen fallen aus dem Rahmen; da steckt man noch arg in der pseudomittelalterlichen Stilisierung und in extatelnder Manier. Sonst aber aus Pforzheim (Metalle) wie aus Lübeck (Gewebe), aus Hamburg, Stettin, Dresden (Holzkreuz, Tüllstickereien, geistliche Gewänder), Hannover (Schmiedewerk von Prütz) und so fort, lauter Dinge, die sich in Einklang befinden mit den klaren Entschiedenheiten heutiger Alltagsformung. Wolfradt

BREMEN

Gedächtnis-Ausstellung Johann Georg Walte im Focke-Museum

Dem Museum wurde vor kurzer Zeit von der Tochter des Künstlers der gesamte graphische Nachlaß des Bremer Malers und Zeichners Johann Georg Walte (1811—1890) geschenkt. Die Sammlung ist jetzt im großen Ausstellungssaal des Museums zu einer würdigen Gedächtnisausstellung für den auch in Bremen fast vergessenen Künstler vereinigt. Walte, ein Schüler Zimmermanns in München und I. W. Schirmers in Düsseldorf, gehört in der liebenswürdigen, feinen, etwas tüftelnden Art seiner Kunst noch ganz dem Biedermeier an. Es sind in der Hauptsache Bleistiftskizzen, Kohle- und Tuschzeichnungen, zum Teil als Vorlagen für Lithographien gearbeitet, die künstlerisch freilich verschieden an Wert sind, einige etwas trocken, andere aber auch recht zart und fein empfunden. Für das Museum gewinnen die Blätter noch eine besondere Bedeutung durch das Dargestellte. Walte ist in seinen späteren Lebensjahren kaum aus Bremen herausgekommen, unermüdlich hat sein Stift die Eichenwälder und Dörfer, die Deiche und Flußufer der bremischen Umgebung wiedergegeben, so daß diese Ansichten durch das Topographische für die ortsgeschichtliche Abteilung des Museums von großer Wichtigkeit sind. Gemälde in Privatbesitz beweisen übrigens, daß Walte nicht nur als Zeichner, sondern auch als Landschaftsmaler Ausgezeichnetes leisten konnte. Wenn Waltes Bedeutung auch natürlich nur lokaler Natur ist, so zeigt die Ausstellung doch, daß sein Name zu Unrecht ganz der Vergessenheit anheimzufallen drohte. Dettmann

GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG DER DREI BRÜDER OLIVIER IN DESSAU

Zu den kleinen Provinzmuseen von entschieden aufstrebender Tendenz gehört das Anhaltische Landesmuseum in Dessau. Der geschickte und tätige Landeskonservator von Anhalt, Dr. Ludwig Grote, hat aus einem unbekannten Aschenbrödel eine reizvolle Sammlung alter und neuer Kunst gemacht. In einem kostbaren klassizistischen Palais von 1800, von schönsten Licht- und Raumverhältnissen (ein musterhaftes Beispiel für die Eignung alter Wohnbauten zu Museen) ist binnen wenigen Jahren dort eine respektable Sammlung aus altem Besitz der anhaltischen Schlösser (vor allem gute Cranachs), verbunden mit Neuerwerbungen Grotes, entstanden; und diese beziehen sich einerseits auf die jüngste Gegenwart, repräsentiert durch die Meister des Bauhauses Klee, Kandinsky, Feininger, Schlemmer usw., andererseits auf die Vertreter der Romantik in Dessau: Karl Wilhelm Kolbe und die Brüder Olivier, von denen eine an Qualität und Umfang gleich erstaunliche Sammlung zustande gekommen ist. Dieser Geist, der echte und lebendig gebliebene Kunst deutscher Vergangenheit mit derselben Leidenschaft umfängt und fördert wie die besten Werke der unter uns Lebenden, scheint mir charakteristisch für die glückliche Art der Kunstverwaltung zu sein, die wir gottlob über ganz Deutschland und seine stammesverwandten Nachbarländer Mittel- und Nordeuropas verbreitet finden — allerdings auch nur hier!

Jetzt hat Grote seine Bemühungen um die Kunst der Olivier durch eine ganz umfassende Ausstellung ihres Lebenswerks gekrönt. Aus den Museen von Leipzig, Dresden, Berlin, Basel, Essen, München und aus zahlreichen Privatsammlungen hat er nach sorgfältiger Vorbereitung alles an Gemälden, Zeichnungen und Aquarellen herangeholt, was noch erhalten war; es werden wohl kaum noch Dinge fehlen, die uns wichtig sein könnten. Alle drei Maler sind nicht eben sehr produktiv gewesen, ja, es ist bemerkenswert, wie diese hochbegabten und vor andern so ausgezeichneten Naturen von seelischen Konflikten und Minderwertigkeitsgefühlen gehemmt waren. Auch genügt das Material vollkommen, ihr Lebenswerk zu erkennen, zu unterscheiden und zu werten. Rein kunsthistorisch besteht der Gewinn vor allem in der sauberen Trennung des dreifachen Oeuvre, die vor allem zwischen Ferdinand und Friedrich möglich und notwendig ist, und in der Absonderung des ältesten und am wenigsten bekannten der Brüder, Heinrich (geb. 1783), der als reiner Nazarener von frühester Konvention erscheint, in harten und charaktervollen Bildnissen und in einer frommen Legendenmalerei von betont »neugotischer« Prägung. Auch bei Friedrich, dem jüngsten (1791 geb.), tritt das Nazarenische stärker hervor, als man es bisher bei ihm kannte, ebenso

Alfred Kubin — Die Schieber. Aquarellierte Federzeichnung

Aus der Ausstellung des Zeichners Kubin bei J. B. Neumann und Günther Franke, München

aber auch seine Verwandtschaft mit Ferdinand im Landschaftlichen, wo er zweifellos unter seinem Einfluß stand. Allerdings ist er über die Schönheit der berühmten »Landschaft mit dem Reiter« in Leipzig nicht hinausgekommen; hier erreicht er die Innigkeit und das Romantisch-Durchgeistigte seines Bruders, im übrigen aber erkennt man das Schulverhältnis und die etwas banalere Färbung seines Realismus durchgängig.

Ferdinand v. Olivier (1785—1841) behauptet sich stärker denn je als der maßgebende und schöpferische Geist der objektivistischen Romantik. Es ist nicht allein die Entdeckung der Salzburg-Berchtesgadener Landschaft, die um 1815 übrigens von verschiedenen Künstlern fast gleichzeitig gemacht wurde (u. a. ganz unabhängig von Fohr), deren Gestaltung ihm die Anregung zu seiner starken und herben Bildform gegeben hat. Olivier hat von Anfang an eine besondere Intensität in seiner Produktion besessen, eine romantische Grundform, die ihn vor allem als Gegenspieler von C. D. Friedrich bezeichnet. Gegenüber der sentimentalischen Einbeziehung menschlicher Empfindungen in die Natur, die die norddeutschen Romantiker kennzeichnet, liegt bei Olivier ebenso wie bei dem von ihm beeinflußten Schnorr, bei Fohr, Horny und Rohden die Romantik mehr in der Form als in der Stimmung. Die klare Bestimmtheit der altdeutschen Malerei hat stark auf sie gewirkt; Olivier im besondern hat die koloristische Plastizität etwa Cranachs mit seiner angeborenen Musikalität derart verschmolzen, daß eine höchst intensive und verinnerlichte Deutung des Landschaftsraumes entstand, von samtener Tonschönheit in den gedämpft klaren Farben, voll schwingender Rhythmik im Bau des Raumes und ganz erfüllt von dem unendlichen Reichtum der Natur in charaktervollen Einzelzügen. Diese unter einer pantheistischen Art von Religiosität stehende romantische Naturdeutung mit ihrer vorwiegenden Objektivität der Schilderung ging später, nach 1830, bei ihm in eine von musikalischem Gefühl diktierte Idyllik über, die zu Franz-Dreber und Schirmer hinüberweist und Eindrücke des Münchner malerischen Realismus mit übernommen hat. Diese Spätwerke Oliviers sind nicht geringer zu schätzen; auch in ihnen offenbart sich Geist und Können einer großen schöpferischen Seele.

Paul F. Schmidt

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Das Phlegma des Kunstlebens wird zuweilen durch einen kühnen Anlauf unterbrochen. Die »Fides« zeigte Plastiken und Aquarelle von R. Haizmann, Hamburg. Sauerland setzte sich schon 1926 für

ihn ein, und in der Tat ist Haizmann ein bemerkenswerter Fall. Man könnte an Brancusi und Lipschitz als Anreger denken, aber wahrscheinlich ist Haizmann mehr spielend zu seinen Fabelwesen gekommen. Sie sind aus verschiedenstem Material, zuweilen skurril in der Technik, aber stets zentripetal im Aufbau und geistreich in der Ausstrahlung. Man schätzt so etwas nicht sehr bei uns, obwohl wir in der Plastik Experimente dringend nötig hätten.

Auf Haizmann folgte Beckmann, ca. vierzig Gemälde zwischen 1906 und 1930, viel Neues aus Paris dabei, auf das seinerzeit im Cicerone (1930, S. 391 f.) ausführlich hingewiesen war.

In der Galerie Arnold Xaver Fuhr mit alten und neuen Bildern; wie immer solid und anregend, besonders bei Sujets von betonter Einfachheit (»Allee«).

Bei Kühl Bilder von W. Schmid und einigen jüngeren Franzosen. Die »Juryfreie« in der Secundogenitur (Brühlsche Terrasse) war die konservativste Ausstellung, die Dresden seit langem zu sehen bekam. Grohmann

DÜSSELDORFER AUSSTELLUNGEN

Die Galerie Flechtheim zeigte Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen des Wiener Malers Viktor Tischler, der kürzlich in Amsterdam erfolgreich ausstellte. Seine Bilder aus Marseille, Genua, Ravenna, Assisi, Ragusa verraten viel malerische Kultur, die in Paris gefördert wurde. Aber dieser ausgeprägte Sinn für den koloristischen Reiz eines Motivs ordnet sich dem Bestreben unter, die Bildwirkung nicht dem Zufall zu überlassen, sondern sie bewußt kompositionell zu binden. Dem Künstler schwebt das Beispiel Piero della Francescas vor, dem er auch in der Bevorzugung architektonischer Formen nacheifert.

In der Kunsthalle gibt die Vereinigung für junge Kunst einen geschickt gewählten Ausschnitt aus dem künstlerischen Schaffen der jungen Generation. Maler und Bildhauer aus dem Industriegebiet, vom Mittelrhein, aus Süddeutschland und Österreich, aus Berlin und Paris stellen eine günstige Gesamtleistung dar, dank der klugen Verteilung und Anpassung der gewiß sehr verschieden gearteten Bildelemente. Es ist indessen bemerkenswert, wie wenig persönlich notwendige Eigenart man dort entdeckt. Weitaus in der Mehrzahl sind all die surrealistischen, konstruktivistischen Formen, die nüchtern alltäglichen Tendenzen, die schablonenmäßig Verwendung finden. Leider verläßt man hier ebenso selten das gewohnte Geleise, wie in der durch Tradition stärker gebundenen Ausstellung Düsseldorfer Porträtkunst, die im selben Gebäude veranstaltet wird. Gleichzeitig eröffnete die Kunsthändlerin Johanna Ey in neuen, größeren Räumen die erste Ausstellung »Aus Zehn Jahren junger Düsseldorfer Kunst«.

Im Historischen Museum sieht man eine wissenschaftlich interessante Ausstellung rheinischer Fayencen. Die bisher von Stoehr und Riesebieter nur flüchtig erfaßte Manufaktur Poppelsdorf ist neben der verwandten Kölner Fabrik stärker herausgearbeitet und gewährt namentlich in ihre Frühzeit deutlicheren Einblick, wogegen der Gedanke an eine Fayencefabrikation in Sonsbeck endgültig fallengelassen wurde. Auch die Saarner Manufaktur kommt mit allerdings künstlerisch unbedeutenden Erzeugnissen zu Wort. Aus Poppelsdorf stammt ein bemerkenswertes großes Lavoir, Prunkgefäß für den Kurfürsten Clemens August. Ohne ausreichenden Grund werden in dieser Sammlung auch Stücke der süddeutschen Manufakturen Hanau, Flörsheim, Kelsterbach, Offenbach gezeigt. Lasch

DUISBURG

Die Ausstellung des Museumsvereins »Kirchliche Kunst der Gegenwart« löst im Industriebezirk und darüber hinaus, besonders in klerikalen Kreisen ein auffallend starkes Interesse aus. Sie zeigt in ihrer Vielseitigkeit, daß, angefangen von dem kleinsten kirchlichen Gerät bis zum monumentalen Sakralbau, nicht nur im Formalen eine entscheidende Wandlung sich vollzogen hat, sondern daß auch die inneren Triebkräfte eine starke Erneuerung erfahren haben. — Unter den Plastiken fällt eine Weihnachtsgruppe des niederrheinischen Meisters Hehl auf, die trotz streng gesetzmäßiger Gestaltung eine in ihrer Einfachheit rührende Innigkeit hat. Rübsams Dreifaltigkeitsgruppe ist der Ausdruck einer eigenwilligen und elementar stark empfindenden Künstlerpersönlichkeit. Anders, aber nicht minder beachtenswert in Form und künstlerischem Erleben ist das silbergegossene Kruzifix auf Ebenholz von Schwippert, das die Provinzialbehörde auszeichnete, indem sie eine größere Anzahl zum Schmuck von Schulräumen in Auftrag gab. Von ganz eigenartiger Wirkung ist die Mosaikplastik von Gies, der in seiner bekannten Art durch Einschneiden der Bildzüge zu wirken sucht. Stärkerem Besitzverlangen von klerikaler Seite begegnen die Mosaiken von Eberz und Düllberg. Unter den Paramenten verdient besondere Beachtung die Casel von Nauen, die auf Bemühen des kunstsinnigen Pfarrers der alten Augustinerkirche Marienthal bei Wesel unter Beteiligung des Kultusministeriums in Auftrag gegeben wurde. Neben den Kartons von Thorn-Prikkers Glasfenstern für die von Holzmeister umgebaute St. Georgskirche in Köln sieht man kleinere Glasfenster von Faistauer, Wendling, Dickmann und Schmidt-Rottluff, dessen Christuskopf bekundet, daß die farbige Art des Künstlers für die Glasmalerei von besonders glücklicher Wirkung ist. Damit ist aus dem vielen wirklich Hochwertigen an kirchlichem Schmuck in der Ausstellung nur weniger herausgehoben.

Innerhalb der Abteilung für Kirchenbau nehmen die bahnbrechenden Arbeiten von Dominikus

Böhm als persönliche Ehrung zu seinem 50. Geburtstag den weitesten Raum ein. Sie zeigen ein ehrliches und starkes Ringen um die Probleme des modernen Sakralbaues, das in manchen seiner Schöpfungen eine staunenswerte Lösung gefunden hat, besonders da, wo der Einraum, der liturgischen Bewegung nachfühlend, die innigere Verbindung der Gläubigen mit dem opfernden Priester erreicht hat. Starke Kontrastwirkungen in der Lichtführung steigern die hehre Feierlichkeit des sakralen Raumes, während Wucht und Monumentalität des Aufrisses dem Gotteshaus die Dominante geben, die es im mittelalterlichen Stadtbild besaß. Neben diesen Kirchenbauten zeigen Klosteranlagen, daß trotz neuzeitlicher Eisenbetonkonstruktion eine der religiösen Innerlichkeit mittelalterlicher Anlagen wesensverwandte Wirkung durchaus möglich ist. Mühlhoff

HANNOVER

Die Kestner-Gesellschaft veranstaltet eine sehr bedeutsame Kollektivausstellung des konstruktivistischen Plastikers N. Gabo. Gabo, einer der Mitbegründer des Konstruktivismus, ist von Geburt Russe. Er lebt mit Unterbrechungen seit 1909 in Deutschland. Zum ersten Male wurde er dem deutschen Publikum 1922 in Berlin anläßlich der Russenausstellung bekannt. 1925 stellte er in Paris, 1927 in New York aus. Die Ausstellung der Kestner-Gesellschaft ist die erste Gesamtübersicht über das Schaffen des Künstlers in Deutschland. Gabo zieht die Konsequenz aus dem Dilemma des gezeichneten und gemalten Konstruktivismus, der mit dem Mittel der Illusion auf der Fläche arbeitend, immer nur eine Andeutung dessen sein konnte, was eigentlich angestrebt wurde. Bei der Gestaltung seiner »Raumkonstruktionen« geht er den umgekehrten Weg, wie der Plastiker seither. Sein Ausgangspunkt ist der Raum, nicht die Masse, sein Ziel nicht ruhende Statik, sondern bewegter Ausgleich der Teile. Unumgängliche Bedingung ist die Verbindung eines zeitlichen Ablaufes mit dem Raum. Sein Material ist vornehmlich Glas und Metall. Die Ausstellung zeigt die Entwicklung Gabos von den ersten Angriffen auf Masse und Form bis zu den völlig schwerelosen und allen üblichen Vorstellungen von Statik entgegengesetzten »Raumkonstruktionen« der letzten Jahre. Diese von allen Seiten frei stehenden Dinge sind überzeugend und in ihrer Art großartig. Es erscheint aber verfehlt, wenn ähnliche Konstruktionen in Nischen untergebracht werden oder als Wanddekorationen gedacht sind. Sie bekommen dadurch wieder eine Begrenzung, was ihrem Wesen widerspricht, sie existieren nicht mehr unbedingt, sondern nur noch bedingt, unter einer Voraussetzung. St.

ZUR KÜNSTLERISCHEN BEWEGUNG IN KÖLN

Wie jene Französische Ausstellung modernen Kunsthandwerks im Kunstgewerbemuseum tänzelt zwischen Kunst und Kitsch, so eine Ausstellung des Malers Seewald im Kölnischen Kunstverein zwischen Kunst und Kunstgewerbe. Wichtiger als beide, weil im Zeitpunkt der Entstehung die Keime der Zukunft bergend, ist ein Hans v. Marées im Wallraf-Richartz-Museum, den Buchner angekauft hat. Diese »Ekloge«, ein Menschenpaar, gepaart der Landschaft, möchte man am liebsten deuten als das Präludium zu einer neuen Kunstära in Köln, einer Ära, wo die Heiterkeit dem erdverhafteten Ernst und die Schönheit der Wahrhaftigkeit entspringt. Vor solcher warm goldenen Klarheit muß der neueste Kunstzuwachs unserer Stadt, ein riesiges, anscheinend nur widerwillig von der städtischen Behörde akzeptiertes Kürassierdenkmal am Rhein in eine kleine Wolke von Geruch aufgehen und das noch täglich ins Gigantischere wachsende Monument von unserer Zeiten Schande, die neue Domchorfälschung (ein Geschenk der Reichsbehörde) wie ein Bovist zerplatzen. Man könnte von der Existenz unserer deutschen Gebildeten, insbesondere der unserer deutschen Kunsthistoriker, gar nicht verächtlich genug denken, wenn es nicht gelänge, hier — erst Stillstand und dann Wiederaufbau zu gebieten. Vielleicht aber, daß die wachsende Initiative der Stadt Köln das Schicksal wendet, bevor man sich im übrigen Deutschland die Augen reibt. Jatho

LONDONER AUSSTELLUNGEN

Das qualitativ Beste unter den verschiedenen Londoner Ausstellungen bringt Tooth mit einer Schau neuer Werke von Barbara Hepworth und John Skeaping. Das Bildhauerehepaar, im Stil sich sehr gleichend, behandelt Tiere und Akte mit feinem Gefühl für schwere, massige Form. »Primitivste«, doch zugleich künstlerischste Plastik im heutigen London. Das Wesentliche liegt im Spiel der Flächen und vor allem im Umriß, so daß die im Material stark variierenden Figuren meist auf eine Ansicht hin berechnet sind. Auch die Zeichnungen sind lebendig und erwähnenswert.

Alan Durst's Figuren hingegen, in den Leicester Galleries vertreten, haben eine von Maillol beeinflußte Formengebung, die durch ausgefallene Proportionen manchmal einen Mißton erhält. Die Leicester Galleries zeigen ferner Graphik und Bilder von C. R. W. Nevinson. Als Malerei weniger groß, sind die Bilder wie die Radierungen durchweg interessant in der Komposition. Nevinson findet immer wieder einen neuen Gesichtswinkel, von dem aus er den modernen Arbeitsbetrieb und das Großstadtleben sieht und durch gewagte Überschneidungen, Ausblicke und Durchblicke, in denen man den Einfluß der Filmkunst spüren möchte, entsteht ein wechselreiches Bildgefüge.

In der Goupil Gallery hängen Bilder von John Nash, werkstattmäßig gleichartig und öldruckhaft kalt. Leider spürt man überall den vergeb-

Assyrisches Dekorationsstück in Tell-Ahmar. Detail

Galoppierendes Pferd

lichen Versuch, den durchdachten Schöpfungen des größeren Bruders Paul Nash nahezukommen.

Eine Ausstellung von Sowjet-Kunst in der rührigen Bloomsbury Gallery klingt verlockend, die ausgestellten Zeichnungen und Aquarelle aber sind leider mehr inhaltlich als künstlerisch originell. Auffallend ist bei der Mehrzahl der vielen vertretenen Namen die naiv unruhige, nervös kritzelnde Zeichnungsmanier. Selbst die hochgepriesenen Blätter wie die von Tishler, Bruni, Rabinovich, Shevchenko und Sedlyar blieben auf mich ohne jeden Eindruck, sicherlich kommt ihnen im Strom moderner europäischer Kunst keinerlei Bedeutung zu.

Leider würdigt sich die Fine Art Society oft dazu herab, in ihren Räumen dem verständnislosen breiten Publikum Landschaften darzubieten, die nicht nur in altmodischer, sondern auch in völlig kunstloser Weise von besser zu verschweigenden, gesellschaftlich vielleicht bekannten und verbindungsreichen Malern fabriziert wurden.

Dame Laura Knight hat im Alpine Club, Mill Street, ihre Bilder vom Zirkus-Volk versammelt. Es sind keine irgendwie neuen Szenen aus dem Zirkusleben, auch keine besonders moderne Gestaltungsweise ist am Werk. Aber es sind malerisch kultivierte Bilder, die mit wirklicher persönlicher Anteilnahme gemalt sind. Und schon letzteres ist hier in London selten zu sehen. heinz rosenbaum

PARIS

Französische Ausgrabungen in Vorderasien

Eine Ausstellung der Ergebnisse der letzten Ausgrabungen in Vorderasien findet im Orangerie-Museum in den Tuilerien statt, bevor die aufgefundenen Werke in den verschiedenen Sälen des Louvre zerstreut werden. Geographisch verteilen sich die Fundorte auf ein sehr großes Gebiet. Am weitesten östlich befinden sich die Ausgrabungen von Susa, die früher, unter Dieulafoy und Jacques de Morgan, eine sehr reiche Ernte gezeitigt haben. Wieder liefern sie zahlreiche, etwas handwerksmäßige Reliefs auf glasierten Backsteinen aus der Zeit der Achemeniden. Viel wertvoller ist die in den ältesten Schichten (Susa I) aufgefundene elamitische Keramik, deren geometrische Ornamente in gleicher Vollkommenheit später nie wieder erreicht wurde.

In Tello (Lagash), unweit von Ur, hat der Forscher Pater de Genouillac die seit dem Krieg unterbrochenen Ausgrabungen wieder aufgenommen, die die berühmten Bildwerke der Zeit von Gudea (ungefähr 2400 v. Chr.) zutage gefördert hatten. Besonders wurden kleine Alabasterköpfe von sehr realistischem Charakter entdeckt.

Die größte Entdeckung aber, die die Kenntnis der assyrischen Kunst stark bereichert, wurde in Tell-Ahmar (früher Til Barshib) am hohen Euphrat, ungefähr 200 km von der mittelländischen Küste, von Herrn Thureau-Dangin gemacht. Es sind die größten Stücke, die man bis jetzt kennt, und stammen von Wandmalereien im Palaste des Königs Teglat Phalazar III (745—727 v. Chr.). Von weißem Kalkgrund, über einen schwarzen Streifen von Bitumen, heben sich die großfigurigen Darstellungen ab: Pferde, von Soldaten gehalten; der König, der seine Untertanen und fremde Gesandtschaften empfängt; Ermordungen von Gefangenen: kurz und gut, es sind genau dieselben Themen wie in der gleichzeitigen Plastik. Es haben sich auch einige rein dekorative Stücke erhalten. In den Gängen, in welchen die bösen Geister

besonders gefürchtet waren, sieht man auch Schutzgenien. Die Malweise ist die denkbar einfachste. Erstens wird der Umriß sehr sorgfältig und scharf, schwarz auf weiß, gezeichnet; dann werden drei Farben vielleicht von anderer Hand aufgetragen: rot, lapisblau und schwarz. Selten werden sie untereinander gemischt, und so entstehen ein Violett und ein Rosarot. Der Stil ist auch genau derjenige der bekannten Plastiken, und es frägt sich, ob eine solche Malerei nicht als billiger Ersatz der Skulptur angesehen wurde.

Ungeachtet aller Mühen waren diese Malereien von der Wand kaum zu trennen, denn sie sind nicht auf der Mauer selbst, sondern auf einer Schicht fein verteilter Erde, einer Art Verputz, ausgeführt. Und an der Luft verblassen die Farben, besonders das grelle Blau. So bleiben von dieser Dekoration die sorgfältigen Aufzeichnungen des Herrn Cavro, der Herrn Thureau-Dangin begleitete, fast die einzige Spur. Unter einem der fertigen Bilder hatte man noch das Glück, ein kostbares Stück zu entdecken. Es sind Pferde im vollen Galopp mit Reitern, die sicher keiner vollendeten Dekoration angehörten, denn das Stück war isoliert und blieb ohne Farben. Die Zeichnung ist außerordentlich schwungvoll, kühn und synthetisch.

Andere Funde in Ras-Shamra und Byblos, an der Küste, geben über die kommerziellen Beziehungen mit Cyprus, Mycena und Ägypten bedeutsame Aufschlüsse.

Es muß noch ein Wort über die interessante Methode gesagt werden, die seit einigen Jahren Pater Poidebard in den Steppen und in den Wüsten anwendet: wo die Erforschung am Boden erfolglos bleibt, benutzt er Flugzeugaufnahmen. So ist es ihm schon gelungen, die Lage einer Anzahl von »castella« einwandfrei zu bestimmen. P. C.

PRAG

Im bunten Reigen der Einzelausstellungen fielen die von der »Umělecká Beseda« veranstaltete: Jan Zrzavy und die vom »Aventinum«-Verlag veranstaltete: Jan Bauch auf. Zrzavy ist ein zeichnerisch kultivierter Eigenbrödler, der seine Träume in gesehene Landschaften verspinnt und solcherweise eigenartige, oft sehr reizvolle Schöpfungen zu zeigen hat. Bauch ist ein Temperament der Farbe, unter den jungen Tschechen das stärkste. Unter seiner sehr lebendigen Farbigkeit deuten sich neuerdings beziehungsreiche Formverflechtungen an, die vor einer gedankenlosen Ausbeutung des »Talents« zu bewahren scheinen. Die herbstliche Mitgliederausstellung der Künstlervereinigung »Mánes« litt an künstlerischen Inflationserscheinungen. Die durch die vor einem Jahr erfolgte »Mánes Sezession« gelichteten Reihen huldigten dem falschen Ehrgeiz, die großen Räume des »Repräsentationshauses« wie in früheren Zeiten zu füllen, was künstlerisch leere Wände ergab. Einige gute Bilder von Filla, von Alfred Justitz, einiges aus den Špala-Wänden; an Plastik nichts Nennenswertes.

Und eben in dieser Zeit innerer Kraftlosigkeit eröffnete »Mánes« sein schönes neues Künstlerhaus am Moldau-Ufer. Der bei aller mutigen Modernität klug zurückhaltende Bau von Otokar Novotny — an einen zu erhaltenden, sehr alten Mühlturm schmiegt sich der niedrig gehaltene Bau an — verspricht viel. Die Jubiläumsausstellung »Hundert Jahre tschechische Kunst«, mit der die Ausstellungsräume eröffnet wurden, hält wenig. Statt Weniges, aber Gutes hat man sehr viel Durchschnitt gebracht, womit dem Zweck kaum gedient ist. Eine frohe Überraschung sind die kleinen feinen Bilder Navratils, eines Malers aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der sehr selbständig einen Vorimpressionismus in Prag geschaffen hat. Kosarek und Chitusi sind tief empfindende Landschafter, Mánes, der »Vater der tschechischen Malerei«, in manchen Stücken ein vorzüglicher Maler. An der Jahrhundertwende stehen sich der einen empfindsamen Impressionismus selbständig austragende Slaviček und der auf »sezessionistischen« Spuren wandelnde Preisler gegenüber. Um 1908 setzt die moderne Kunst ein, die hier des öfteren reproduziert wurde. Erst sie führt aus der Provinz heraus. Die Ausstellungsräume scheinen uns in den Proportionen verfehlt, ein Eindruck, der durch eine unmögliche Hängung noch verstärkt wurde. Innere Zwistigkeiten lassen den bisher verdienstvollen Verein unter recht ungünstigen Auspizien das neue Heim beziehen.

Die deutsche »Prager Sezession« lädt zu ihrer zweiten Mitgliederausstellung in den Räumen des Kunstvereins ein. Absicht ist, die moderne deutsche Kunst im Lande zu sammeln, reichsdeutsche Kunst hereinzuziehen. Letzteres wird durch Gäste wie Kokoschka (drei frühe Bilder), Beckmann, Hofer (ein etwas dekoratives Stück), Wilhelm Thöny (eine sehr schöne, aber allzu sehr nach Munch geratene Komposition) u. a. verwirklicht. Durch diese Gäste wird die Ausstellung auf ein Niveau gehoben, dem nicht alle Mitglieder gerecht werden. Ein Willy Novak, ein Georg Kars, ein Richard Schroetter bilden wohl einen vorzüglichen Stamm. Neue Blätter von Kubin, Kopfzeichnungen von Josef Hegenbarth sind bedeutend. Dobrovsky, Charlotte Radnitz, Fritz Feigl und Anton Bruder zeigen sehr beachtliche Arbeiten. Bei vielen andern verstimmt eine Ungleichartigkeit des Niveaus, die durch strengere Jurierung hätte vermieden werden können. Von positiven Leistungen nennen wir Maxim Kopfs Landschaften, Püschls Stilleben, Watznauers kluge Blätter, Mikeskas in der Farbe lebendige Stücke, Grete Passers Figurenkompositionen, Ressels eindringlichen Kopf. In der Plastik stehen sich Mary Duras' vornehm komponierte Frauenfigur und Fritz Vogels naturalistischer Mädchenakt gegenüber. O. S.

PIROSMANISCHWILI-AUSSTELLUNG IN TIFLIS

Eine der interessantesten, ja man darf wohl sagen die bedeutendste Erscheinung der neuen georgischen Malerei bildet zweifellos der 1918 verstorbene Autoditakt Niko Pirosmanischwili, ein georgischer Henri Rousseau, von dem die Georgische Nationalgalerie in Tiflis kürzlich ca. hundert Gemälde zu einer Personalschau vereinigt hat. Pirosmanischwili, oder abgekürzt Pirosman (geb. 1863), hat irgendwelchen Kunstunterricht überhaupt nicht genossen.

Thematisch sind die Werke Pirosmanischwilis, die meist auf schwarzer Wachsleinwand gemalt sind, von reichhaltiger Vielfältigkeit, und ihre Entwicklungslinie geht von liebevoller Kleinmalerei zu einem immer stärkern monumentalen Stil über. Festliche Versammlungen, Trinkgelage, Genrebilder wechseln mit Einzelfiguren, Landschaften und besonders zahlreichen Tierbildern ab, in denen Einflüsse persischer und vielleicht noch älterer vorderasiatischer Kunst sowie georgischer Fresken und Volkskunst sichtbar werden. Alles ist mit primitiver Unmittelbarkeit erfaßt und verarbeitet, echtes Malertemperament und ein nicht gewöhnliches Kompositionstalent kommen in der breiten Malweise, den fein abgestimmten, gesättigten Farben und der klaren Übersichtlichkeit der Bilder stets zum Vorschein.

Direktor Schewarnadse, dem es geglückt ist, den größten Teil des erhaltenen Oeuvres Pirosmans in der Georgischen Nationalgalerie zu konzentrieren, trägt sich mit der Absicht, in Berlin eine Ausstellung von Gemälden dieses in jeder Beziehung fesselnden Naturkünstlers zu arrangieren. P. E.

WIENER AUSSTELLUNGEN

Die schöne Wienerin / Egon Schiele / Sowjetrussische Malerei

Die Ausstellung »Die schöne Wienerin« bei Neumann & Salzer verdient nicht nur als eine glückliche Spekulation auf den ewig gleichen Publikumsgeschmack gewertet zu werden, sie übertrifft auch durch ihr künstlerisches Ergebnis die Erwartungen. Nicht etwa als ob wir die großen Maler der schönen Wienerin wie einen Füger, Lampi, Daffinger, Kriehuber, Amerling von einer neuen Seite kennen lernten. Das, was uns die Ausstellung, die die Zeit von der Wende des 18. Jahrhunderts bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts umfaßt, so wertvoll macht, ist vielmehr der Umstand, daß sie uns die zahlreichen Maler, die gemeiniglich als Künstler zweiten Ranges geführt zu werden pflegen, wie etwa Eybl, Einsle, Reiter (dessen nobles, grau in grau gemaltes Mädchenbildnis den besten Bildnissen jener Epoche zur Seite gestellt werden muß) auf einer Höhe der künstlerischen Entwicklung weist, die besser als die bekannten Meisterwerke der Wiener Künstler-Koryphäen die Höhe des künstlerischen Niveaus des Wiener Vormärz illustriert. —

In der »Neuen Galerie« werden der Öffentlichkeit bisher unbekannt gebliebene Arbeiten von Schiele gezeigt. Unter den Bildnissen verdient das Porträt von Hofrat Haberditzl, dessen edel-schlichte Auffassung es zu dem besten Bildnis Schieles stempelt, besonders hervorgehoben zu werden. Ebenso kenne ich wenige seiner Kompositionen, die an Ausdruck, dekorativer Wirkung und Eigenart der Farbe der Mutter mit den zwei Kindern zu vergleichen wären. Wunderschön auch in ihrem Kolorit und ihrer ornamentalen Wirkung einzelne der ausgestellten Landschaften. Kurz, eine kleine Ausstellung von ganz besonderem Reiz. —

Dagegen kann man sich in der Schau »Sowjetrussischer Kunst« mit der getroffenen Auswahl nicht recht befreunden. Ein kleiner, einseitiger Ausschnitt aus Rußlands Kunst, revolutionäre Gesinnung mehr durch die Wahl des Gegenstandes bekundend als in der Form, die ein Wiederaufleben des Naturalismus zeigt. P.-N.

WIESBADEN

Der Nassauische Kunstverein bringt im Anschluß an die »Meisterwerke altdeutscher Plastik in fotografischer Wiedergabe«, die große Sammlung ausgezeichneten Studienmaterials, welche als Wanderausstellung zu empfehlen ist, eine kleine, umsichtig gewählte Ausstellung gotischer Skulpturen aus Wiesbadener Privatbesitz. Drei interessante stehende Madonnen aus den Wendejahren des 15. Jahrhunderts konnten vereinigt werden. Alle drei im Motiv gleich: mit dem liegenden Kind in den Armen. Die eine (Sammlung Henkell) ist ein Spätwerk Riemenschneiders, ein Qualitätsstück, die andere (Heinemann) stammt aus Kloster Alteich bei Straubing in Bayern und erfreut besonders durch die wundervolle Erhaltung der Farben. Beide sehr repräsentative Typen. Die dritte, der Provenienz nach wohl die nördlichste (Sammlung Laaff) ebenfalls ein schönes Stück. Aus der Sammlung Laaff, aus der das meiste gezeigt wird, ist vor allem die entzückende Sitzmadonna zu nennen. Mittelrheinisch, um 1440, von köstlicher Frische. Sie bietet ihrem Kind Kirschen statt der üblichen Traube. Interessant auch eine Grablegung, burgundisch oder westfälisch? In einigem Zusammenhang mit der zeitgenössischen Alabasterplastik. Eine reliefartig behandelte Anna selbdritt, um 1420, sehr reizvoll und ein sehr schöner Kruzifixus, wohl mittelrheinisch, um 1480. ch

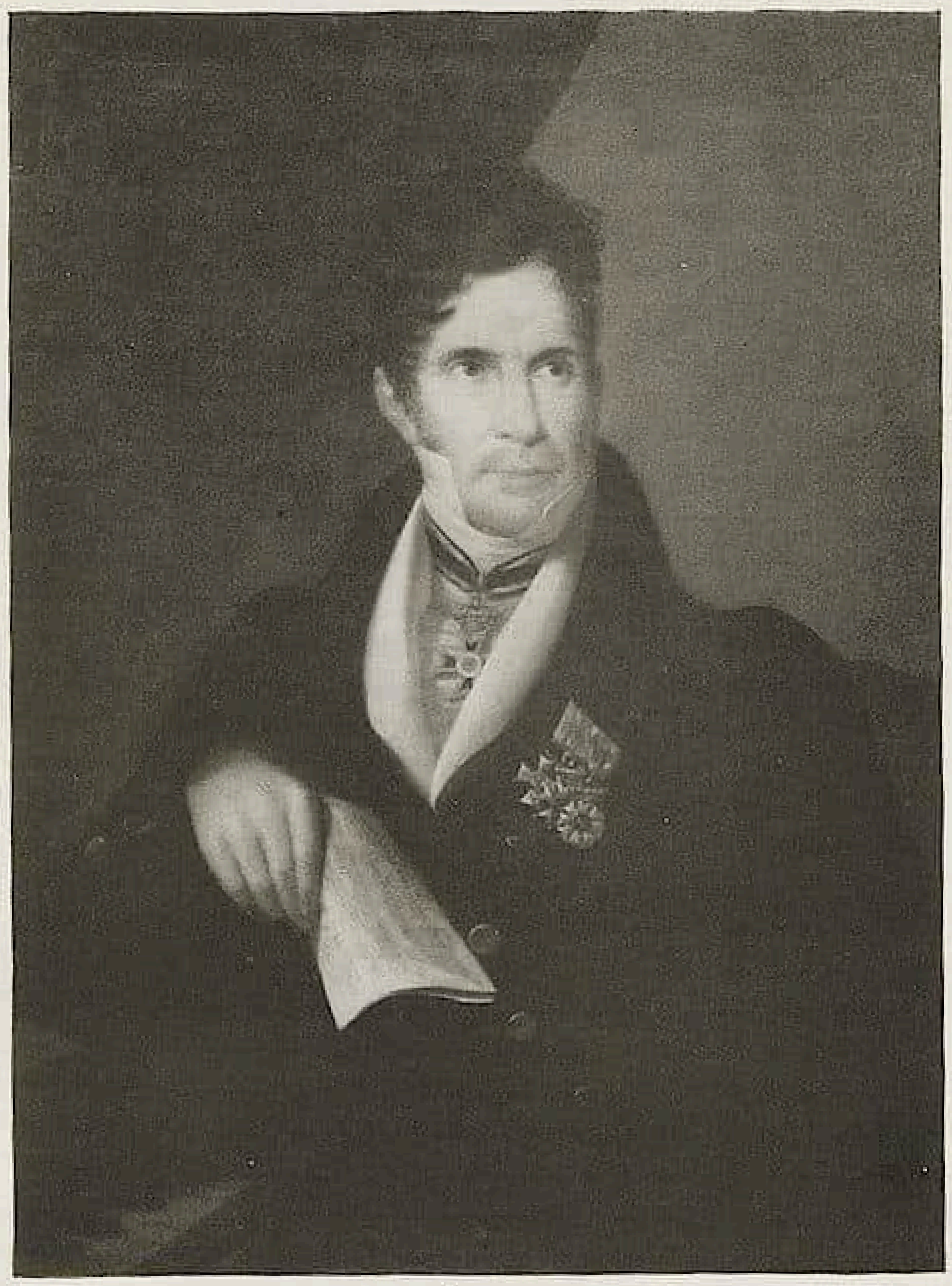
PERSONALIA

Zum Professor ernannt wurde Kustos Dr. Willy Kurth, der Leiter der neueren Abteilung im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen in Berlin. Kurth hat diese Abteilung als Nachfolger von Sievers und Curt Glaser in den letzten Jahren mit besonderem Geschick auszubauen verstanden, und die Ausstellungen aus der Graphik des 19.

und 20. Jahrhunderts, die er dort im Neuen Museum veranstaltet, wie die jetzige der besten Holzschnitte ihrer Zeit, gehören zu den vorzüglichsten ihrer Art. Mit Büchern über Menzel und Liebermann, aber auch mit wichtigen Veröffentlichungen über die Holzschnitte Dürers, über die Raumkunst in Kupferstichen des 17. und 18. Jahrhunderts hat sich Prof. Kurth als Forscher und Kunstschriftsteller einen ausgezeichneten Namen gemacht.

Zum Direktor des Provinzialmuseums in Bonn wurde durch den Provinzialausschuß an Stelle des nach Erreichung der Altersgrenze in den Ruhestand versetzten Museumsdirektors Dr. Lehner der bisherige Abteilungsdirektor im Bonner Provinzialmuseum, Prof. Dr. Franz Oelmann, ernannt.

Dr. Eckart v. Sydow, der sich um die Erforschung der afrikanischen Plastik große Verdienste erworben hat, hat vom Kultusministerium für die Universität Berlin den Lehrauftrag für Kunst und Religion der Naturvölker erhalten. K.



Franz Krüger Oberhofmusikmeister Spontini
Aus der Versteigerung am 11. Dezember bei Wertheim, Berlin

Am 29. September verschied im Alter von 86 Jahren Ilja Jefimowitsch Rjepin, eine der markantesten Gestalten der neuern russischen Malerei und deren meistbekannter Repräsentant bis in die Vorkriegszeit hinein. Ein äußerst umfangreiches, seit langem gesichtetes Oeuvre ist hinterblieben, von dem einzelne Werke Glanz- und Wendepunkte der modernen Kunst Rußlands bilden. Die endgültige kritische Würdigung ist aber noch ausgeblieben. Das machtvolle Malertalent Rjepins kam sowohl im Historien- und Genrebild, als auch in der langen Reihe seiner Bildnisse gleich stark zum Ausdruck. Das malerisch Feinste bot R. wohl in seinen Pleinairschöpfungen aus den achtziger bis neunziger Jahren, in denen die Eindrücke der Pariser Studienzeit nachklingen und deren Auswirkungen sich in der weitern Entwicklung der neuen russischen Malerei nachweisen lassen. In einem gewissen Grade lassen sie sich wohl auch im Schaffen des Moskauer Malers Abram Jefimowitsch Archipoff herausfühlen, der ebenfalls Ende September, 68 jährig, starb. Bei weitem nicht so bedeutend und vielseitig wie Rjepin, äußeren Anregungen viel weniger zugänglich, war Archipoff doch eine sehr geschätzte Kraft der älteren, spezifisch Moskauer Malergruppe, die vorwiegend das impressionistische Landschafts- und Genrebild kultivierte. Die Sowjetregierung hatte Archipoff den Ehrentitel eines »Volkskünstlers« verliehen, der seinem ganzen Wesen und Wirken vollauf entsprach. P. Ettinger

Wladimir Kasimirowitsch Schilejko (1891 bis 1930). Die russische Orientalistik hat einen neuen fühlbaren Verlust durch das Hinscheiden des Assyrologen und Archäologen Wladimir Kasimirowitsch Schilejko erlitten, unter dessen Obhut sich während der letzten Jahre die Abteilung für orientalische Kunst und Altertümer des Moskauer »Museums der Schönen Künste« befand; der Hingegangene arbeitete an der Beschreibung der Keilschriften-Sammlung. Vielseitig begabt, war Sch. auch dichterisch tätig, hatte eine Professur an der Leningrader Universität inne und war wirkliches Mitglied der »Akademie für Geschichte der materiellen Kultur«; als bedeutendste unter seinen wissenschaftlichen Veröffentlichungen gilt die Monographie »Die Votiv-Inschriften der sumerischen Herscher«. P. E.

KUNST-LITERATUR

HOWARD CROSBY BUTLER: EARLY CHURCHES IN SYRIA, FOURTH TO SEVENTH CENTURIES. Edited and completed by E. Baldwin Smith (Princeton monographs in art and archaeology) Dep. of art and arch. of Princeton university 1929 fol., 274 S., mit 288 Abb. im Texte.

Butler starb 1922 plötzlich in Paris. Seine großen Arbeiten in Syrien und Sardes wurden von Princeton weitergeführt, und es wirkt zunächst als angenehme Überraschung, daß nun doch auch noch ein zusammenfassendes Werk über die christliche Baukunst Syriens erscheint, das wir der Hingabe und Opferwilligkeit seines Freundes E. B. Smith verdanken. Der erste Band sucht die Geschichte nach den drei Jahrhunderten geordnet zu geben, zwischen das 5. und 6. Jahrhundert ist ein Abschnitt über die Klöster eingeschoben. Es war Smiths Aufgabe, die europäische Literatur zu berücksichtigen und Butlers Ansichten damit in Beziehung zu setzen. Das Buch bringt manches Neue. Dem ersten historisch-beschreibenden, d. h. denkmalkundlichen Teile folgt ein zweiter Teil »Analysis«, worin nach einer Gesamtübersicht Grundriß und Aufbau, Verzierung, dann sehr wertvoll Nachrichten auf Grund der Inschriften und endlich Ursprung und Einflüsse behandelt werden.

Man hätte eigentlich von der Zusammenfassung mehr erwartet. Das liegt wohl daran, daß auch in diesem Schlußbande der eng auf Zentralsyrien eingestellte Gesichtskreis derart ängstlich festgehalten ist, daß da eine Art Übereinkommen vorzuliegen scheint: nur nicht die Euphratgrenze überschreiten, Armenien selbst muß streng gemieden werden, von Iran und seinem Feuerstempel natürlich gar nicht zu reden. Daß Syrien ein Steinland ist und der Osten mit dem Rohziegel arbeitet und in ihm denkt, erscheint den Herren nebensächlich. Sie vergleichen nicht, sehen daher auch nicht, wo der Stein im Mittelmeersinne geformt wird und wo er der Verkleidung von Lehmziegelbauten entsprechend umgebildet ist. Man kann Syrien nicht gerecht werden, wenn man nur die steinige Mitte im Auge hat und die Küste sowohl wie das aramäische Hinterland im Norden Mesopotamiens unberücksichtigt läßt. Wenn Smith sich gegen die Bedeutung dieses Gebietes in der darstellenden Kunst ausspricht, so bedenkt er nicht, daß das Judentum und der Semitismus in Syrien nichts zu tun haben mit dem Machtsemitismus der Kirche in den Theologenschulen von Edessa und Nisbis.

Josef Strzygowski

MAX HAUTTMANN: DIE KUNST DES FRÜHEN MITTELALTERS. Im Propyläen-Verlag zu Berlin. 1929.

Von den 16 Bänden der nunmehr vollendeten Propyläen-Kunstgeschichte, die im November 1923 begonnen und genau sechs Jahre später mit dem vorliegenden Band abgeschlossen wurde, ist der über die Kunst des frühen Mittelalters einer der wichtigsten. Hauttmanns, des zu früh Verstorbenen Name, den allein das Titelblatt nennt, muß ergänzt werden durch den seines Freundes Hans Karlinger, der seinerseits wiederum mit seinem Schüler Peter Halm die begonnene Arbeit Hauttmanns fortgesetzt und vollendet hat. Wie dies im einzelnen geschehen und wie sich der Anteil der Bearbeiter und Fortsetzer des Nachlasses auf das Gesamtwerk verteilt, ist im Vorwort angegeben. Tatsächlich hatte Hauttmann nur ein Fragment hinterlassen, aber dieses war immerhin soweit gediehen, daß über die Grundeinstellung gegenüber dem schwierigen Thema ein Zweifel kaum möglich war. Neben den Einzelabschnitten, die nacheinander die christliche Kunst des ersten Jahrtausends und die Kunst des romanischen Stils (hier wunderbar gegliedert Baukunst — Plastik — Werkkunst und Malerei) behandeln, sind es vor allem die 600 Abbildungen und Tafeln und das ihnen gewidmete Verzeichnis (mit seinen sehr erschöpfenden Angaben), die den Wert dieser Kunstgeschichte bestimmen. Auch die Disposition dieses Bilderteils hat Hauttmann noch in seinen Grundlinien bestimmen können, und das ist für die Beurteilung der Gesamtleistung sehr wesentlich. Inwieweit aber die allgemeine Blickrichtung in dies auf weiten Strecken immer noch unerforschte Gebiet an Klarheit gewonnen hat, das beweist u. a. Hauttmanns einleitendes Kapitel über die altchristliche Kunst, die dem hellenistisch-römischen Mittelmeerkreis eingegliedert wird.

Biermann

ITALIENISCHE STUDIEN. Paul Schubring zum 60. Geburtstag gewidmet. Mit 78 Textabbildungen und 1 Porträt. 1929. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig.

Die freundliche Sitte unserer Wissenschaft, die Sechzigjährigen mit einer Festschrift zu überraschen, hat als vorläufig letztes Resultat die Schubring-Festschrift ergeben, die insofern angenehm von gewissen Vorgängern absticht, als sie fast ausschließlich ein Stoffgebiet behandelt, dem der Titel entlehnt ist. Besonders symbolisiert der Beitrag von Tancred Borenius den Sinn dieser Publikation, wenn er eine Reihe unbekannter Cassoni vorstellt. Paul Clemen berichtet an der Hand zahlreicher Abbildungen über die Geschichte der heiligen Fina von San Gimignano. Alexander Dorner entwickelt die Raumvorstellung in den Reliefs des Trecento und Quattrocento. Sehr bedeutsam auch Gronaus Beitrag über ein Bildnispaar im Kestner-Museum zu Hannover, das er als Werk des Baldassare d'Este erhärtet und mit Bianca Maria von Mirandola nebst ihrem Gatten Galeotto I. Pico identifiziert. Unter den insgesamt 13 Beiträgen seien ferner genannt der von Oskar Fischel unter dem Titel »Maestri del Disegno«, der von Erich Haenel über Mai-

Carl Steffeck — Um eine Kopflänge geschlagen

Aus der Versteigerung am 11. Dezember bei Wertheim, Berlin

länder Prunkharnische der Hochrenaissance und ihre Meister. Georg Graf Vitzthum schreibt über Giottos Navicella, Oskar Wulff gibt eine Nachlese zur Starnina-Frage. Wie man sieht, ein höchst reizvolles Geburtstagsbukett, für das die Wissenschaft dankbar sein muß. Biermann

GEORG GUSTAV WIESZNER: DER PULSSCHLAG DEUTSCHER STILGESCHICHTE. Akademischer Verlag, Dr. Fritz Wedekind & Co., Stuttgart.

Der Verfasser unterscheidet antipodische Höchstleistungen individueller und kollektiver Art, und zwar wechselt nach Wieszner in dreihundertjähriger Rhythmik »Spannung« und »Spannungsausgleich«. Das Buch sucht die geistesgeschichtliche Theorie, daß Kraft durch lebendige Gegenkraft ersetzt wird, daß am Wendepunkt einer Kurve schon formlos und ohne Gestalt der neue Stil vorbereitet ist, an vielen Beispielen zu beweisen.

Die Idee des Autors ist schon deshalb fruchtbar, weil sie eine anschauliche und klare Darstellung des Stilverlaufs ermöglicht. Eine Hypothese von dieser Weite und Allgemeinheit kann nur als Denkmethode verneint oder bejaht werden. Die fließende Wirklichkeit ist nicht restlos darin einzufangen. Sascha Schwabacher

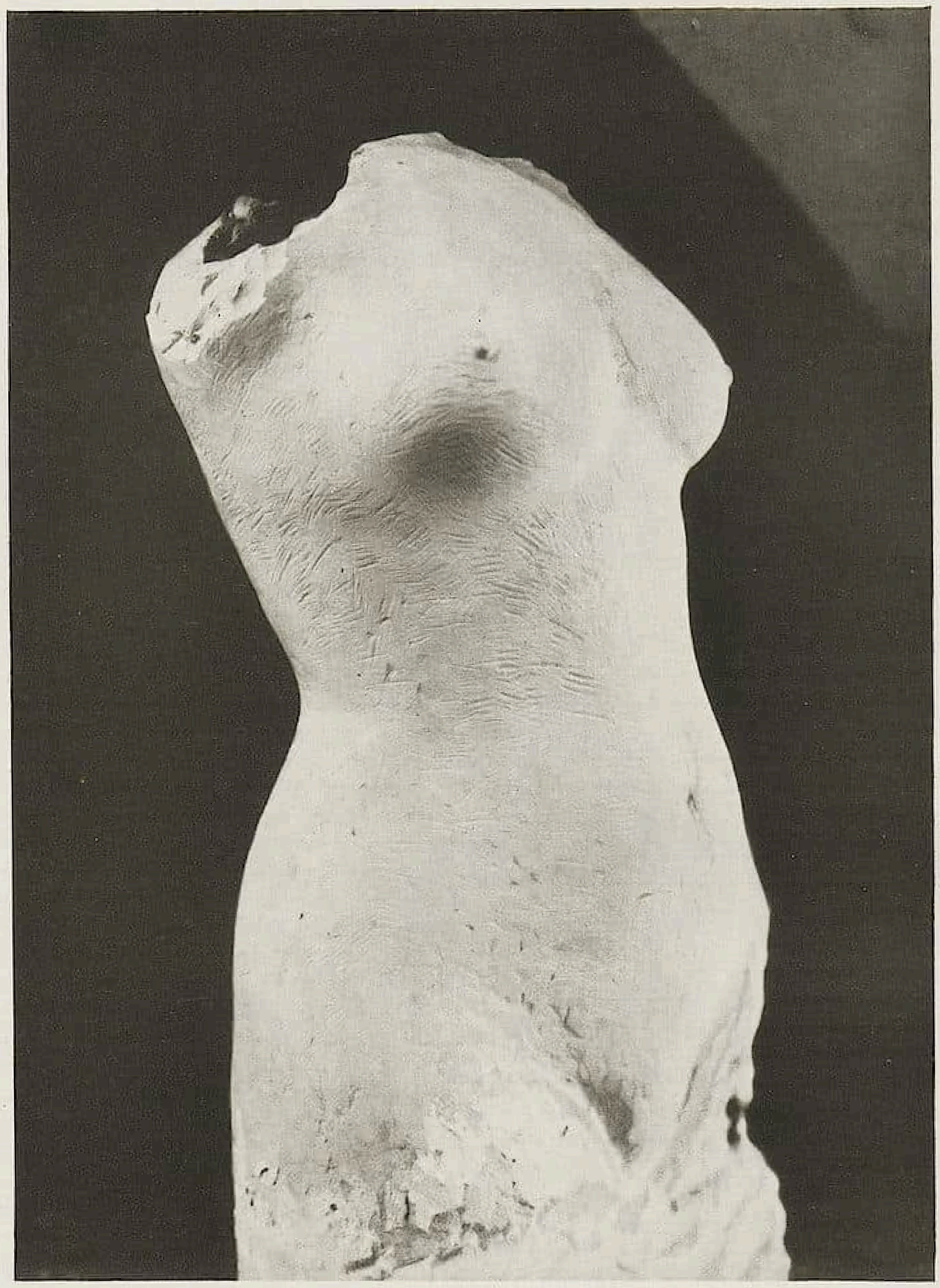
ETIENNE DEVILLE: LA RELIURE FRANCAISE. (I. Des origines à la fin du XVII^e^ Siècle.) Paris et Bruxelles. 1930. Editions G. van Oest.

Der rührige Verlag fügt seiner nützlichen Reihe »Architecture et arts décoratifs«, die von L. Hautecœur geleitet wird, ein neues Glied ein: den ersten Teil einer Geschichte der französischen Einbandkunst, geschrieben von E. Deville, dem Bibliotheks- und Museumskonservator von Lisieux. Man darf bei den 36 Seiten Text und 32 Abbildungen nicht an unseres Loubier gründliches Werk über den Bucheinband (Verlag Klinkhardt & Biermann, Berlin, 2. Aufl. 1926) denken, das trotz seines allgemeineren Themas vor allem über den frühen französischen Einband besser orientiert als diese Spezialarbeit. Breit im Anekdotischen läßt die Abhandlung den systematischen Aufbau vermissen. Das Material fließt stellenweise reich, zumal in langen Namenlisten, aber seine Auswahl ist willkürlich und erschwert so den Überblick. Die Bibliographie von 21 Werken (darunter kein einziges der letzten 28 Jahre!), ist dazu zu knapp. F. Homeyer

RAGNAR JOSEPHSON: L'Architecte de Charles XII Nicodème Tessin à la cour de Louis XIV. Van Oest. Bruxelles 1930.

Das hervorragend ausgestattete Werk soll zunächst ein Denkmal der Glanzzeit schwedischer Geschichte sein, in der ein Stockholmer Künstler auch in Paris beim Louvrebau Projekte vorlegen durfte, denen ernste Beachtung (aber auch kräftige Ablehnung) zuteil wurde.

Der sachliche Wert des Buches beruht auf der Publikation der Pläne Tessins für seine beiden projektierten Louvrebauten und den Versailler Apollotempel, die meist in schwedischen Archiven aufgetaucht sind. Der Architekt bleibt aufs engste von Bernini abhängig; es wird allerdings Rose entgegengetreten, der selbst im Stockholmer Schloß Tessin nur als ausführenden Vollender berninesker Pläne ausgefaßt wissen will (Wölfflin-Festschrift 1924). Auf die Baugeschichte des Landschlosses Roissy, des einzigen von Tessin in Frankreich ausgeführten Baues, und auf die persönlichen Schicksale des skandinavischen Meisters am Hofe Louis XIV. wird breit eingegangen. Niels v. Holst



Bernhard Hoetger Torso. 1929

Aus dem soeben erschienenen, vorbildlich ausgestatteten Werk: Bernhard Hoetger Bildhauer Herausgegeben von A. Theile. Angelsachsen-Verlag, Bremen. Siehe S. 619

MARIANNE PELLIOT: VERRES ANCIENS. Paris et Bruxelles. G. van Oest. 1929.

Nach wenigen holländischen Gläsern um die Namen Greenwood und Wolff ist die Hälfte aller Bildtafeln deutschen Arbeiten vorbehalten, unter denen sich numerisch die Gruppe der schlesischen Gläser heraushebt; daneben zeigen Namen wie Heß, Spiller, Bimann die Höhepunkte an.

16 von den 48 schönen Bildtafeln sind den russischen Gläsern gewidmet. Die Sonderbehandlung der russischen Gläser ist dadurch gerechtfertigt, daß die auf russische Vorkriegszeitschriften verstreute Fachliteratur dem Westeuropäer unzugänglich blieb. Diese Glaskunst in Rußland: Im 17. Jahrhundert einige Zarenversuche, venetianische und deutsche Glaskünstler anzusiedeln. Peter d. Gr. bestellte später in Sachsen emaillierte Gläser vom Typus der Hofkellereigläser, die sich bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts hielten. Allerdings ganz anspruchslos nach Art und Qualität etwa wie die

deutschen Bauerngläser des 18. und 19. Jahrhunderts. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts setzten sich die gravierten und geschliffenen Gläser durch. 1763 wurde als bedeutendstes aller Unternehmen die Fabrik Bakhméteff gegründet, die bis 1914 florierte. Deren qualitätsvollere Arbeiten werden zum Teil durch Anlehnung an deutsche Vorbilder erklärbar. Ansprechender aber als diese im ganzen unoriginellen und flau geschnittenen Gläser des 18. Jahrhunderts sind die der Empirezeit vornehmlich nach 1812, Erinnerungsstücke mit den gemalten Porträts russischer Feldherrn, durch die Mannigfaltigkeit kraftvoller Formen ansprechend.
Eine gewissenhafte, zuverlässige Katalogbeschreibung, zu der die flott plaudernde Einleitung in reizvollem Gegensatz steht und eine ausgezeichnete Bildwiedergabe machen Verfasserin und Verlag gleich Ehre. Heinrich Kohlhaußen

A. PORTIER et FR. PONCETTON: LES ARTS SAUVAGES. I. Bd.: »Afrique«; II. Bd.: »Océanie«. Zwei Alben in-4° mit 50 Tafeln in Heliotypie, davon vier, bzw. fünf in farbiger Wiedergabe; mit kurzen Einführungen. Verlag Albert Morancé. 30 et 32, rue de Fleurus, Paris. (Je 250 Fr.)

In zwei Großformatbänden werden hier in vorzüglichen Lichtdrucktafeln ausgewählte afrikanische und ozeanische Kunstwerke vorgeführt, die in Originalgröße reproduziert sind. Da der äußere Umfang solcher Publikationen durch ihre Handlichkeit notwendig beschränkt wird, kommen leider viele Arbeiten aus dem Kreise der Naturvölker in Fortfall, die man unbedingt zu ihren Hauptleistungen zählen muß. Immerhin haben die Verfasser ein mannigfaches Material zusammengestellt, daß großenteils eine so kostspielige Publikation schon lohnt. Freilich hätte man besser getan, im Afrikaband das ziemlich minderwertige Dahomey durch Kameruner Stücke zu ersetzen. Bedauerlich ist auch das Mißverständnis der Weberollen als »polissoir«. Der Südsee-Band ist gleichmäßiger gearbeitet und hält, bis auf wenige Stücke, ein durchaus gutes Niveau inne. — Abgesehen von den nicht zahlreichen Ausstellungen aber ist diese monumentale Publikation dankbar zu begrüßen. Eckart v. Sydow

BRODER CHRISTIANSEN: DIE KUNST. Felsen-Verlag, Buchenbach i. Br. 1930.

Man kann sagen, daß das Buch von Christiansen nach langen Jahren wieder die erste Kunstästhetik ist, die das Wesen der Kunsterscheinung reinlich klärt, ehe sie zur Wertung und Deutung des Kunstwerks übergeht. Intuitive Kunsterfühlung ist philosophisch gegründet. Formästhetik, Einfühlungs- und Ausdrucksästhetik gehen in die von Christiansen gewonnene Synthese ein. Stoff und Technik sind nicht Wesen des Kunstwerks, sondern Mittel, aber sie treten mit »hintersinnlichen Qualitäten in den Sinngehalt eines Werkes« ein. Dieser Sinngehalt ist aber keineswegs identisch mit dem Inhalt. Von selbst ergeben Christiansens klare Abgrenzungen den Unterschied zwischen Kunst und Können.
Den Sinngehalt der Kunst richtig zu deuten, versucht der Autor, in den folgenden Kapiteln die kunstlogischen Gesetze des Werks aufzudecken. Er findet in jeder Kunstäußerung ein System von Gesetzlichkeiten des Gefüges (»Spannungen« und »Gleichklang«), weiter die Sinnelemente der Kunst und schließlich den Sinngehalt eines Kunstwerks. Das Rätselhafteste, die Frage nach dem Warum der Kunst, muß ungelöst bleiben wie die Frage der Philosophie nach dem Warum des Lebens. Christiansen begnügt sich mit dieser Definition: »Der Sinngehalt der Kunst ist ein Willensspiel, das der Empfänger für den Augenblick des Erlebens vorzieht dem eigenen Leben«.
In diesem Buche wachsen am Rande des Hauptthemas Erkenntnisse, die tiefe Wurzeln im Boden des Lebens haben. Man fühlt bei manchen Begriffsprägungen, bei vielen erschütternden Assoziationen eine Verwandtschaft mit der geistigen Art Schopenhauers. So sind wie bei diesem Großen Bildungs- und Gefühlserlebnis, Sein und Geist, schöpferische, fruchttragende Einheit geworden.
Sascha Schwabacher

BERNHARD HOETGER BILDHAUER. Herausgegeben von Albert Theile, Angelsachsen-Verlag. Bremen 1930.

Der außerordentlich schön gedruckte und eingerichtete Band führt auf 40 Tafeln frühe und jüngste Ergebnisse dieser ungestümen Produktivität vor, weite Gebiete genialisch-rastloser Wandlung absichtsvoll überspringend, um die erregenden Gestaltungen der letzten Jahre nachdrücklich den ähnlich gesinnten, sehr kühn und empfindungsgroß einsetzenden Anfängen zu verknüpfen. Damit soll das Dazwischenliegende schwerlich verleugnet, aber doch dem nun Erreichten eine höhere Gültigkeit und Selbstverbundenheit zuerkannt werden. Hoetger, dessen ungewöhnliche Potenz zeitweilig in eine Art von Unersättlichkeit umgeschlagen schien, immer anderer Vorbilder Weisung zu empfangen, hat auf vielen suchenden Umwegen zu seiner tiefen Ursprünglichkeit gefunden. Für sie zeugen atembenehmend jene Köpfe, deren beuliges Ausquellen soviel Schauder des Vergreisens, soviel erloschenen Glanz und menschliche Verkrümmung in sich faßt, jene in Müdigkeit und rastloser Frage schmerzhaft in sich hängenden Körper, die Luftwurzeln gleichen.
Den Tafeln sind einige Aufsätze mitgegeben: maßlos schwärmende Worte des Herausgebers Theile, ein berauschter Versuch Kasimir Edschmids, des Transzendentalen dieser Kunst habhaft zu werden, Freundessätze von Ludwig Roselius, frühe Charakteristiken von Vauxcelles und Osborn, ein Hinweis Biermanns auf die Kontinuität dieser Schaffensfülle. Wolfradt

SAMMLER UND MARKT

DUBLETTEN DER EREMITAGE BEI BOERNER

Zur Versteigerung vom 11.—13. November 1930

Es konnte niemanden in Erstaunen setzen, daß die Nöte der Weltwirtschaft, die schon seit längerer Zeit im Kunsthandel eine allgemeine Depression herbeigeführt hatten, sich in diesem Herbste auch auf dem Kupferstichmarkte auswirkten. Waren auf den letzten Versteigerungen im Frühjahr dieses und im Herbst des vorigen Jahres im wesentlichen die Taxierungen noch für die endgültige Preisbildung von entscheidendem Einfluß gewesen und die Blätter mit durchschnittlich zwei Dritteln der Schätzungen ausgeboten worden, so zeigte es sich diesmal als notwendig, die Objekte, um sie überhaupt zu verkaufen, mit etwa der Hälfte der Schätzungspreise auszurufen. Daß dann im Laufe der Auktion für zahlreiche Blätter die Gebote die Höhe der Taxen nicht nur erreichten, sondern sogar oft überstiegen, ist ein Beweis dafür, daß die Nachfrage nach qualifizierter Ware noch groß ist. Tatsächlich gingen gewisse Spezialitäten der Versteigerung, wie das Hollarwerk aus einer englischen Sammlung oder die Folge der aus Sowjetbesitz stammenden farbigen Städteansichten von Anfang des 19. Jahrhunderts geradezu brillant, und Dürer sowie Rembrandt vor allem erstaunlich gut.

Die in den »Versteigerungsergebnissen« des »Cicerone« veröffentlichten Hauptpreise lassen erkennen, daß die ersten Qualitäten alter Meistergraphik nach wie vor einen recht guten Markt haben. Die von dem Dürerschen »Hieronymus in der Zelle« erreichte Bewertung ist durchaus ein Rekordpreis, da besonders schöne Exemplare dieses Stückes bisher »nur« zwischen zehn- und zwanzigtausend Mark gebracht hatten, so 1920 bei der Auktion Davidsohn und 1928 auf der Vente Danlos. Es mutet grotesk an, daß der jetzt verkaufte Abdruck gerade vor 125 Jahren auf der Leipziger Versteigerung F. W. Kreuchauf mit 3 Talern 14 Silbergroschen bewertet worden war! —

Die deutschen Kleinmeister erwiesen sich als relativ weniger gut verkäuflich als sonst, und selbst die brillante Altdorfer-Madonna B. 17 kostete nur zwei Drittel der Schätzung. Ähnlich lag es bei den niederländischen Kleinmeistern, besonders offenkundig bei dem netten Ostade-Werk, trotz reizvoller Qualität vieler Stücke. Ebenfalls nur schwer abzusetzen waren mittlere Qualitäten der französischen und niederländischen Porträtstecher, obwohl zumal bei den letzteren einzelne Raritäten, z. B. von Matham und Pontius, zu recht guten Preisen an holländische Sammler gingen (Nrn. 674, 675: 420 bzw. 380 RM.; Nr. 858: 380 RM.).

Daß Amerika, wie meistens bei den Herbstauktionen, als direkter Käufer nicht in Erscheinung trat, schien weniger Einfluß auf die Preisbildung zu haben als die allgemeine »Weltkrise«. Natürlich blieben eigentliche Sensationen aus. Erfreulich war, daß unter diesen Umständen mancher deutscher Privatsammler erfolgreich mitsteigern konnte, und daß z. B. ausgewählte Blätter unter den Dürer-Holzschnitten, von Rembrandt, Ostade sowie der Schongauer Nr. 1011 in private deutsche Sammlungen gelangten. Ferner, daß unter den Käufern auch das Dresdner Kabinett und die staatliche Kunstbibliothek in Berlin waren. Von ausländischen Sammlern sah man Herren aus der Schweiz und aus Holland, von den Händlern die prominenten Vertreter der europäischen Hauptplätze. E. Tr.

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG BÖHM

Die Sammlung Max Böhm, Berlin, die vor etwa Jahresfrist geschlossen in den Besitz der Stadt Berlin übergegangen wäre, wenn die Finanzlage Berlins die Erwerbung erlaubt hätte, wird am 28. Januar 1931 durch Lepke versteigert. Von der Qualität der Sammlung konnte man auf einer Ausstellung in der Berliner Akademie im Sommer dieses Jahres ein gutes Bild gewinnen. Sie besteht ausschließlich aus Werken deutscher Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in der Auswahl etwa von Feuerbach und Böcklin bis zu Liebermann und Slevogt. Die Romantik und Nachromantik ist mit einigen achtbaren Werken vertreten, so Feuerbach mit einer Fassung der Nana von 1860, Spitzweg mit vier Täfelchen, Böcklin mit zwei Bildnissen und einem Zentaurenkampf aus seiner späteren Zeit, Klinger mit der Komposition »Der Abend« (1879), Leistikow mit zwei Stimmungslandschaften. Umfangreicher und weit bedeutungsvoller ist die Sammlung an Arbeiten der führenden realistischen und impressionistischen Meister. Hier fallen auf: vier Bildnisse von Leibl aus den 90er Jahren, ein ganzfiguriges Damenbildnis von Lenbach, ein männliches Bildnis von Hodler, ein Kinderbild von Sperl, ein Interieur von Uhde, zwei Tierbilder von Zügel und drei geschmackvolle Stillleben von Slevogt. Die Stärke der Sammlung liegt aber in den Reihen der Bilder von Thoma, Trübner, Schuch, Liebermann und Corinth, die die verschiedenen Perioden der Meister darstellen wollen. Unter den acht Gemälden Thoma's finden sich so repräsentative Werke, wie der Park von Schloß Mainberg bei Schweinfurt (1875), der Herbsttag am Säckinger Rheinufer (1877) und das Motiv aus dem Schwarzwald (1895). Noch gerundeter ist Trübner vertreten, von dessen Eigenart Bildnisse, Landschaften und Stilleben aus allen Zeiten zeugen. Das früheste Gemälde ist das Bildnis eines bartlosen alten Mannes von 1870, es schließen sich in bunter Reihe das Selbstbildnis von 1871, die Dame im Sessel, das Mädchen mit Pelzkragen und das Mädchen mit Giselafransen (alle drei aus dem Jahre 1876), das Gemüsestilleben (1880), die

Max Liebermann Die Judengasse in Amsterdam. Größe 125 : 175 cm
Aus der Versteigerung der Sammlung Max Böhm-Berlin am 28. Januar 1931 bei Rud. Lepke in Berlin

Opernsängerin Pauline Cramer (1883), die Ansicht von Cronberg im Taunus und die Vase mit Rosen (1896) und eine Waldlandschaft von 1911 an. Wegen ihrer guten Qualität verdienen auch die vielen Stilleben von Schuch, unter denen das Stillleben mit Krügen als das beste erscheint, besonders erwähnt zu werden. Ähnlich umfassend wie die Kollektion Trübner ist die Vertretung Max Liebermanns. In zeitlicher Folge reihen sich die Häuser aus Scheveningen (1872), der Bauernhof in Barbizon (1874), die Studie zu den Netzflickerinnen (1887), der schreitende Bauer (1897), der Tennisplatz in Scheveningen (1901), das Selbstbildnis und das Atelier des Künstlers (1902), zwei Bilder aus Nordwijk (1905, 1906), die Amsterdamer Judengasse (1909), der Garten des Künstlers (1917, 1919), die Stauden (1919) und endlich das Bildnis des Sammlers selbst von 1928 aneinander. Eine solche vielseitige Repräsentation hat Corinth leider nicht erfahren. Trotzdem müssen die »geschlachteten Kälber« und die beiden Blumenstilleben lobend genannt werden. S.

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG GOLDSCHMIDT-ROTHSCHILD

Die Berliner Sammlung des Barons Erich von Goldschmidt-Rothschild wird zu Beginn des kommenden Jahres durch Hermann Ball und Paul Graupe versteigert. Das Schwergewicht der Sammlung liegt auf den Arbeiten des Rokoko, unter denen ein Gesellschaftsstück von Pater, Bronzearbeiten von Caffieri und Falconet, Lackmöbel von Dubois, Oppenord und Jacob, zwei Zeichnungen von Moreau le Jeune zu der Folge »Monument du Costume« und Meißener Geschirre der Herold-Zeit hervorragen. h

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG WENDLAND

Hermann Ball und Paul Graupe versteigern im Frühjahr die Sammlung des bekannten Kunsthändlers Dr. Hans Wendland, der den Lesern des Cicerone durch sachkundige und kritische Beiträge über Konrad Witz und über die Expertisenfrage wohl bekannt ist. In der Sammlung, die bisher in Lugano aufbewahrt wurde, finden sich vor allem Gegenstände der Louis XVI.-Zeit, darunter außergewöhnlich schöne Möbel. Die Zeichnungen der Sammlung Wendland, darunter eine Auswahl sehr schöner Blätter von Giv. Battista Tiepolo und französische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts (Watteau, Boucher, Hubert Robert u. a.), sind kürzlich in den Besitz der Amsterdamer Kunsthandlung R. W. P. de Vries übergegangen. h

WERTHEIM-VERSTEIGERUNG

Am 11. Dezember versteigert Wertheim die Gemälde alter und neuerer Meister aus drei Kollektionen, der Sammlung Carl Bechstein, Berlin, einer Gemäldesammlung aus ausländi-

schem Besitz und einer Berliner Privatgalerie. Die Sammlung Bechstein enthält ausschließlich Gemälde alter Meister, darunter Landschaften von Hans Bol, Salomon van Ruisdael, Albert Cuyp, ein Bildnis von Nicolaes Maes, ein Stilleben von Snyders, eine große, figurenreiche Darstellung der Versuchung des heiligen Antonius von David Teniers (voll bezeichnet; ausgestellt vom Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, 1925, Nr. 380). Vorwiegend niederländische Meister besitzt ebenfalls die Gemäldesammlung aus ausländischem Besitz. Hier interessieren vor allem das Bildnis vom Brügger Meister der Statthalterin Maria, der Altarflügel mit den Heiligen Helena und Elisabeth von Aelbert Bouts, Landschaften von Jacob van Ruisdael, Adriaen van de Velde und Jan van der Heyden, ein Stilleben von Pieter Potter und der Kuchenbäcker von Adriaen Broöwer. In der Berliner Privatgalerie, unseres Wissens die Sammlung Günther Grzimek, wird die Berliner Malkunst des 19. Jahrhunderts gut repräsentiert. Eine größere Anzahl dieser Gemälde ist durch die Jubiläumsausstellung des Vereins Berliner Künstler 1929 allgemein bekannt geworden. Man findet darunter eine Berliner Wirtshausszene von Hosemann, das Bildnis des Oberhofmusikmeisters Spontini von Franz Krüger, vier Gemälde Steffecks, darunter eines seiner Hauptbilder »Um eine Kopflänge geschlagen«, Gemälde von Bennewitz, Meyerheim, Oskar Begas, Skarbina und eine märkische Landschaft von Leistikow. S.

BERLIN

Anschließend an die Menzel-Versteigerung, über die wir bereits berichtet haben, veranstaltet Paul Graupe am 15. Dezember eine Auktion von kostbaren Farb- und Linienstichen französischer und englischer Meister des 18. Jahrhunderts und von englischen farbigen Sportblättern. Die Sammlung der Farbstiche ist besonders reich an farbigen Mezzotinto-Blättern von und nach William Ward, Smith und Reynolds. Unter ihnen Seltenheiten wie die berühmten Gegenstücke »The Disaster« and the »Widow's tale« von Ward, »A visit to the Grandfather and the Grandmother« von Ward, »The Travellers« und »Cottagers« von Ward, »The Stormy Night« und »Morning after the Storm« von Ward, ferner eine Reihe von farbigen Exemplaren der »Cries of London«. Unter den französischen Farbstichen fallen vor allem die farbigen Crayon-Porträts nach Demarteau und Bonnet auf, von denen das Blatt »Femme à la Rose«, wohl eine der reizvollsten Schöpfungen der französischen Graphik des 18. Jahrhunderts, und zwei Pastoralblätter von Bonnet nach Huet erwähnt seien. — Interessant ist auch die umfangreiche Sammlung von Sportblättern, die durchweg von hoher Qualität und prachtvoller Erhaltung sind. Besonders sei auf die zahlreichen Folgen mit Fuchsjagddarstellungen von und nach Alken, Hunt, Pollard und Sutherland aufmerksam gemacht. Den Schluß bildet eine Sammlung farbiger Städteansichten, unter denen Berlin besonders zahlreich vertreten ist. S.

BRÜSSEL

Die Galerie Georges Giroux wird am 15. Dezember eine sehr interessante Kollektion alter Meister versteigern (Expert: M. Jean Decoen), die dem Besitz der Mme. F. Berall de Siret und der Mme. E. R., Antwerpen, entstammt. Es handelt sich in der Hauptsache um niederländische Bilder des 17. und 18. Jahrhunderts, darunter einige Seltenheiten von weniger bekannten Meistern, während Künstler wie Hans Bol, Jan Brueghel, Martin van Cleve, C. J. van Ceulen, Antoine van Dyck, J. M. Molenaer, G. Netscher, Peter Paul Rubens, J. A. van Ravesteyn, Jan Siberechts und Hercules Seghers außerordentlich charakteristisch vertreten sind. Besonders hervorzuheben zwei Kopfstudien von Rembrandt, ein schöner Hubert Robert, eine Porträtskizze von Reynolds und unter den Italienern Arbeiten von Torbido und Jacopo Amigoni.

KÖLN

Am 16. Dezember versteigert Lempertz in Köln französische Gemälde der Schule von Barbizon, die aus baltischem Besitz stammen, Werke von Daubigny, Rousseau, Diaz, J. Dupré, Troyon, Zeichnungen von Corot, Millet, Rousseau; ferner deutsche Gemälde aus rheinischem Besitz, darunter Werke von Böcklin, Thoma, Trübner, Leistikow, Uhde, Vautier u. a., nicht zu vergessen drei hervorragende Menzel-Zeichnungen.

Anschließend am 16., 17. und 18. Dezember folgen dann aus rheinischem und westdeutschem Besitz altitalienische Majoliken und eine nummernreiche Folge von Werken ostasiatischer Kunst: Plastiken, Keramik, Bronzen, Lacke, geschnittene Steine, Netsuke, Inro, Tsuba usw. — Beschlossen wird die Versteigerung am 19. Dezember mit dem Nachlaß des verstorbenen Kunsthändlers Max Grattum, worunter die Bildwerke in Holz und Stein sowie die römischen Ausgrabungen am meisten bemerkenswert sind. K.

MÜNCHEN

Am 16. und 17. Dezember findet in der Galerie Hugo Helbing, München, die Versteigerung der Sammlung Arnulf Bleibinhaus statt. Sie umfaßt hauptsächlich altes Kunstgewerbe und erhält ihre einzigartige Note durch die bewußte Betonung der tief im Religiösen wurzelnden Volkskunst und reicht vom 15. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts: Rosenkränze, Hausaltärchen, Reliquiare, Weihwasserbecken, Klosterarbeiten, Heiligenbilder und Wachsstöcke geben einen Begriff von der Mannigfaltigkeit dieses Gebietes. Süddeutsche Fayencen und Zinngerät nehmen in der Sammlung einen bedeutenden Raum ein: Arbei-

Adolf v. Menzel — Friedrich der Große besucht den Maler Pesne auf dem Gerüst in Rheinsberg
Aus der Versteigerung der Sammlung Max Böhm-Berlin am 28. Januar 1931 bei Rud. Lepke in Berlin

ten von Hanau, Ansbach, Bayreuth, Schretzheim, Friedberg und die farbenfrohen Salzburger und Gmundener Geschirre. Aparte Formgläser und ein gotischer Noppenbecher vertreten die Frühzeit des deutschen Glases. Unter dem Zinngerät befinden sich eine französische Kanne mit Traghenkel um 1500, mehrere Schweizer Stegkannen, süddeutsche gravierte Schüsseln und Kannen. Von Arbeiten in unedlen Metallen sind gravierte Messingkästchen, ein italienischer Bronzemörser und mehrere wissenschaftliche Meßinstrumente zu erwähnen. K.

DER BRAUNSCHWEIGER VERMEER

Gegenüber den Erörterungen in der Presse sei auf eine kürzlich veröffentlichte Denkschrift (Druck der Waisenhaus-Buchdruckerei, Braunschweig 1930) verwiesen, die folgenden Titel trägt: »Weshalb hat der Vorstand der Museums- und Bibliotheks-Stiftung von Haus und Land Braunschweig den Verkauf des Vermeerschen Bildes »Das Mädchen mit dem Weinglase« seinen Patronen einstimmig empfohlen?« Was kürzlich im »Cicerone« ganz unabhängig von den für die Braunschweiger Herren maßgebenden Erwägungen an dieser Stelle ausgeführt wurde, findet in dieser Denkschrift eine ebenso überraschende wie an Hand der Tatsachen überzeugende Bestätigung. Unter den am Schluß dieser Denkschrift genannten Vorstandsmitgliedern befindet sich u. a. auch der bekannte Geh. Archivrat Dr. Paul Zimmermann in Wolfenbüttel. n

SAMMLUNG SCHLOSS ROHONCZ

Nachdem die Ausstellung dieser Sammlung in der Neuen Pinakothek geschlossen ist, wurden zahlreiche Hauptwerke aus dem Besitz des Barons von Thyssen in die ältere Pinakothek überführt, wo sie innerhalb der einzelnen Abteilungen als Leihgabe weiterhin öffentlich ausgestellt bleiben. B.

DAS TESTAMENT DES HERRN VON NEMES

Der verstorbene ungarische Sammler hat seinen Nachlaß in geradezu mustergültigem Zustand zurückgelassen. Daß der gesamte künstlerische Besitz auf dem Versteigerungswege liquidiert werden soll, entspricht einer Bestimmung des Testaments, und es steht zu hoffen, daß selbst im ungünstigsten Fall doch noch ein beträchtliches Erbe übrig bleibt, das zu gleichen Teilen einer Münchner Künstlergenossenschaft und einer Budapester Vereinigung für Schriftsteller und Künstler zugute kommen soll, mit dem besonderen Zweck, die Not der Schaffenden, da, wo sie am größten ist, zu mildern. Neben sieben Bevollmächtigten, die sich teils aus deutschen, teils aus ungarischen Rechtsanwälten zusammensetzen und die Liquidation dieser Erbschaft überwachen werden, ist testamentarisch ein künstlerischer Beirat von vier Sachverständigen bestimmt worden, der sich aus den Herren Geheimrat Friedländer, Generaldirektor Petrovicz, Dr. Simon Meller und Geheimrat Drey zusammensetzt. Wo und wann die Versteigerungen

der künstlerischen Hinterlassenschaft stattfinden werden, läßt sich im Augenblick noch nicht sagen. Immerhin rechnet man in eingeweihten Kreisen mit einem Ergebnis, das für die mit Legaten und Stiftungen bedachten Erben einen Betrag von mehreren Millionen ergeben dürfte. n

EINE GROSSE GRECO-AUSSTELLUNG

Eine für nächstes Frühjahr im Nationalpalast der vorjährigen Weltausstellung von Barcelona vorbereitete Ausstellung von Werken Grecos verspricht ein künstlerisches Ereignis zu werden. Es soll ein Überblick über die verschiedenen Stadien der Entwicklung des Meisters gegeben und zu diesem Zweck die bedeutendsten und charakteristischsten Gemälde von ihm vereinigt werden, die nicht nur in Spanien, sondern auch im Ausland in Museen, Kirchen oder Privatbesitz aufbewahrt werden. A. D.

LONDON

Als nächste der großen Winterausstellungen der Royal Academy findet von Januar bis März eine Leihausstellung persischer Kunst statt. Die Ausstellung wird die persische Kunst aller Zeiten und aller Arten umfassen. h

MÜNCHEN

Hugo Meyl, Spezialist für Alt-China, der längere Zeit auf Reisen war, hat sich entschlossen, sein Geschäft in München weiterzuführen und lädt außerdem zur Besichtigung einiger interessanter Neuerwerbungen aus den älteren Epochen der chinesischen Kunst ein.

NEW YORK

Im Metropolitan Museum, in dem jetzt der seinerzeit auf der Versteigerung der Sammlung Lansdowne angekaufte herrliche Kopf, das Fragment einer Grabstelle aus pentalischem Marmor, Ende des 5. Jahrhunderts, erstmals öffentlich ausgestellt ist, findet zur Zeit eine Mexikanische Ausstellung statt. Ihr Hauptgewicht liegt auf dem modernen Gebiet, dem reichhaltigen Kunstgewerbe und der Malerei. Doch sind auch seltene Proben aus den früheren Jahrhunderten zu sehen, vor allem um das eine darzutun: wie nämlich erst ganz unbewußt, letzthin aber bewußt, sich hier eine wirkliche nationale Kunst entwickelt als Ausdruck einer Nation im Werden, die sich nur langsam aus den heterogensten Bestandteilen spanischer Einwanderer und eingesessenen Indianern, amalgamieren konnte. Unter den modernen Malern ragen natürlich der »klassische« Rivera und der temperamentvolle, leidenschaftdurchflutete Orozco besonders hervor.

Eine Dame der New Yorker Gesellschaft, Mrs. Mary Harriman, hat jetzt eine köstliche kleine Galerie für moderne Kunst in der 57. Straße aufgetan, in der sie wunderbare Werke von Renoir, Cézanne und anderen französischen Künstlern vorführt. Unter den Renoirs befindet sich ein Bildnis der Mme. Renoir in Weiß, das zu des Meisters anziehendsten Gemälden gehört. Diese Galerie wird natürlich viel dazu beitragen, der modernen Kunst auch in der »Gesellschaft« Anhänger zu gewinnen. Bei J. Seligmann gab eine glänzende Ausstellung Gelegenheit, der Entwicklung Vuillards vom bloß »modernen« Maler zum selbständigen Schöpfer fast mit leidenschaftlicher Teilnahme zu folgen. Erwähnt sei dann noch, daß die Galerie Demotte von jetzt ab einen ihrer Säle der modernen Malerei widmen wird. Als erste Ausstellung wird eine »Einmannschau« der Werke Giorgio di Chiricos abgehalten. F.

ARMES WEIMAR

Aus Weimar teilt man uns mit, daß auf Anordnung des thüringischen Volksbildungsministeriums die moderne Abteilung im Schloßmuseum magaziniert werden mußte. Es handelt sich um Gemälde, Graphik und Plastik von Barlach, Carrà, Crodel, Dexel, Dix, Feininger, Klee, Kirchner, Kokoschka, Lehmbruck(!), Marc, Marks, Metzinger, Moltzahn, Schlemmer, Schmidt-Rottluff. Kulturelle Selbstentmannung! B.

MEISTERWERKE DER GRAPHIK DES 15. BIS 17. JAHRHUNDERTS

Unter diesem Titel versendet das rührige Kunstantiquariat H. Gilhofer und H. Ranschburg, Luzern, den 25. Lagerkatalog, der eine ausgewählte Sammlung von seltenen Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten alter Meister enthält. Wir nennen aus der reichen Fülle die Theologie aus der Reihe der sogenannten Tarocchi von Baccio Baldini, das einzigartige Selbstbildnis des Israel van Meckenem und seiner Frau Ida, die drei Passionsszenen Schongauers, das Meerwunder (B. 71) und den Traum (B. 76) von Dürer, Christus am Ölberg und drei Landschaftsradierungen von Rembrandt. Daneben stehen Arbeiten von Cranach, Baldung, Holbein, Lautensack, Brueghel, Goltzius, Wierix und Ornamentstiche. s

ALLGEMEINER BILDNIS-KATALOG

Der Verlag Karl W. Hiersemann in Leipzig hat die Subskription auf ein großzügiges Werk eröffnet. Es handelt sich um einen allgemeinen Bildnis-Katalog, den Hans W. Singer herausgibt. Es soll dieser Katalog etwa 100 000 Porträts von über 25 000 Personen verzeichnen, die sich in 17 deutschen öffentlichen und privaten Sammlungen befinden. Die Anordnung erfolgt nach dem Alphabet der Personen. Den Namen sind sämtliche Vornamen beigegeben, Titel, Beruf, Lebenszeit. Die Bildbeschreibung erfolgt in drei Spalten: Spalte 1 Künstler und Stecher, Spalte 2 Technik des Bildes, Spalte 3 Standort. Dieser Katalog hat keine literarischen Konkurrenten. Es gibt in England, Frankreich und den Niederlanden Porträt-Kataloge, aber sie enthalten alle nur Persönlichkeiten ihres Landes, wogegen dieser allgemeine Bildnis-Katalog international orientiert ist. K.

ENGLISH SUPPLEMENT

MAX J. FRIEDLAENDER: JUAN DE FLANDES

The author took a trip to Spain this autumn to look for Dutch pictures, especially for pictures by the Flemish painters, Michiel and Juan, who were employed at the court of the reina Catolica. At the World Exhibition in Barcelona there were many panel pictures, but almost no Dutch art. From Valencia from the S. Fernando chapel of the cathedral there were two panels of the chief altar and from Salamanca the predella of the university altar. So what was left of Juan de Flandes' certified work could be examined under favourable light conditions. Juan was in the service of the Spanish court, as has been proven by documents, from 1498 on. 1506 he was delegated the chief altar of Palencia, and painted at least fifteen panels of which only twelve were used. Of the three others the Crucifixion is now to be found in the chapter room, the Removal from the Cross and the Consecration of Christ are now in the chapel of S. Fernando. Almost at the same time this master was given orders for Salamancea and Palencia. Evidently he was famous. He died in Palencia 1579 or shortly before.

The chief motif in the Consecration of Christ can be traced to Roger van der Wyden, who has reproduced this painful group in this manner more than once, also in the altar of Mary in Granada, a replica of the Miraflora altar, which Juan knew. The Removal from the Cross is an original composition. C. Justi recognised the relation in style between the pictures of the large altar of Palencia and the famous series of small panels, most of which are now in the palace in Madrid. The small panels were painted at an earlier date than the Palencia altar, between 1498 and 1504. In addition to the 15 pictures of the original 46, which were kept in the Madrid palace, 9 other pictures single and in pairs have come to light. Some have been placed in the large public galleries (London, National Gallery; Vienna, State Gallery; London, Aspley House; Paris, Louvre; Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum; Amsterdam, Goudstikker). In the parish church S. Lazaro Justi found the remains of an altar which he correctly attributed to the Dutch master. The author found another panel by this artist in the Geneva Museum (Cicerone, 1928, p. 254). In the Cook collection, Richmond E. Bertram recognised another painting by Juan. Now that works of this master have been increased we give his personality and achievement its right due and enjoy the characteristic mixture of northern and southern individuality and learn something of value for the history of art. The stateliness of the figures can be seen to the best advantage in the simple compositions, especially where the figures are placed opposite one another. The stuff of the robes is not full and often gives the effect of having been ironed or pressed out. The colouring is always harmonious, silvery and cool with diffused light. The delicate dainty manner with uniform enamel and shimmering colour surfaces has maintained the virtues of Dutch art in the south — without taking into consideration the large size of the Spanish altars and the lighting of the cathedrals there.

ALFRED SCHARF: THE BRIDE'S BAND-BOX FROM THE FIGDOR COLLECTION

The bride's band-box of the Figdor collection, a round drum-shaped casket of small dimensions has been mentioned several times in literature. It is completely covered with gold and richly decorated. The side shows medallions in pastiglia and between these foliage in relief, the cover is decorated with a small painting, the picture of two lovers. Up to the present this picture on the cover has been considered only in placing the date of the casket. This has led to a great difference of opinion. The author of this article endeavours to investigate the style not only of the cover but also of the reliefs. His examination of the medallions leads him to place the work some where near Pisanello. As to the picture on the cover there is a drawing by Pisanello which can be used in comparison. Although the details do not quite agree with works which can be definitely attributed to him nevertheless the artist who produced the casket is to be found somewhere near him.

J. MEIER-GRAEFE: FRENCH DRAWING

On the occasion of an exhibition given by Paul Cassirer in Berlin the author has endeavoured to analyze the characteristics of 19th century French drawing. Formerly it was the primitives and the painters of the Renaissance whose drawing was considered good because they showed closed outlines. When the 19th century classists also used the same lines it was considered a mark of tradition and frequently interpreted as decadence. Corot was

able to prove the faults of this attitude through his own experience. He shows how this traditional method of drawing failed to comply with the realities of life which is never still. In a book which has just been published "Le dessin français de David à Cézanne" by Waldmar George the difference between Ingres and Delacroix is discussed. George finds in Ingres the cool static of the South, the finished form, rest, peace, in Delacroix a representative of the North, a bearer of that never resting sensitiveness, never satisfied with any form, leader of a new Baroque, opposed to all classicism and the Greeks. In the Cassirer exhibition there are drawings by Delacroix and Ingres side by side. By Ingres the portrait of a lady and her daughter. They give the effect of being cast into shape, but this group is not a cast of nature, it has been made rather by some method of fixing the line, not a touch more than the line defines. Next to this picture a drawing in Indian ink by Delacroix; two figures, Perseus and Andromeda, small size and incomplete. There are many arabesques on this page brought together by one movement and giving the effect of ornamentation only as an accessory consideration.

In this exhibition are to be found also animal pastelles by Bayre, the famous animal specialist, a few animal studies by Delacroix, the Wood Cutter by Courbet, charcoal drawings by Daumier, chalk drawings by Renoir, drawings by Degas, Toulouse-Lautrec, Manet, Monet, van Gogh, Gauguin and Cézanne. Perhaps in France the impetuous artist will be brought to order by drawing, drawing here understood as a gesture which is motioning to mankind out of the glass house of abstraction. It was drawing which gave Cézanne at the and of his career the idea for his great picture with the cathedral seen above the trees and the man bathing, a greeting to his home, it was drawing which gave Renoir the idea of using house painters to paint his frescoes under his direction. A master of France who was bothered with theories of colour is said to have remarked: Donnez-moi de la boue, je vous ferai des chefs d'oeuvre!

GEORG BIERMANN: RENÉE SINTENIS

The author expresses his admiration of this Berlin sculptor and extols her love for living creatures calling her a sort of resurrected St. Francis of Assisi. To quote: Mrs. Sintenis has revealed her beautiful soul to animal creatures. For the first time in many centuries she has given God's creatures their true place in nature. Indeed we must ask: "How is it we have forgotten that animals are holy beings?" The old Egyptians and the Chinese knew it, even the Greeks worshipped animals and Christianity itself has seldom even at the height of its prosperity forgotten this holy tradition, a latent atavistic tendency, which was awakened in St. Francis and revealed in the plastic decorations of the churches of his period and for many decades thereafter. At that time it was known that man and animal have something in common, an idea which is expressed in all the various myths of creation. Many of the old wisemen even placed the animal as a purer incarnation of life higher than man. In view of these facts we ought to meditate a bit and do penance for being so conceited about our intellect, which has certainly not improved us in the course of the centuries.

Madame Renée's creative genius has, however, brought us nearer to the primitive feeling of mankind. Here we find no defined principles of art but rather lapidary expressions of great humanity. For these sculptures are symbols of comradeship between man and animal, express love for creatures, are images of our selves, no matter whether it is a foal grazing or impetuously romping about the meadow, no matter whether it is a deer at rest or a roe-buck in the lively impetuosity of his youth attacking.

As yet there are only a few who have fathomed the inner meaning of her creativeness, for the world as a whole is too accustomed to looking at the surface only. Therefore her animals are found to be charming and those who want modern art do not desire to be without these enchanting bronzes. This small and striking art will conquer the world. (Exhibitions are being arranged in London and New York and further exhibitions will be given).

This describes one part of this woman's creative art.

For the other part she has turned to man, portraits and figures. Madame Sintenis has also mastered this sphere of art, which no mondane sculptor, especially in Berlin, can escape. Her heads have character. One can feel the soft, delineative pressure of the feminine hand which not only endeavours to reproduce the model but also to reach the spiritual meaning. It is not to be denied that in this she attains generalities (the portrait of Ringelnatz for instance is not only a portrait but also shows the typical spiritual intensity) and that at times she has been tempted to an apparent superficial impressionism in technique. Yet somehow her comprehension of the subject and her power of plastic reproduction reaches the depths.

ART NEWS AND NOTES

AN ANNUNCIATION IN COLOGNE

It has been reported that among the ruins of the Carmelite cloister on the Waidmarkt, Cologne an important discovery has been made. In clearing away the debris a life-size annunciation painting was found on one of the walls. The extensive scene is laid in a cheerful room with a charming tiled floor and brocade covered walls. Through the windows can be seen a Cologne street similar to that in the picture of St. Ursula by the master of St. Severin in the Wallraf-Richartz Museum.

Jatho.

BERLIN, PRINT ROOM

The new exhibition shows cities and buildings in old prints. One is taken through buildings and building problems from the end of the Quattrocento to the end of the 18th century. S.

DUISBURG

On the occasion of the 50th anniversary the museum of Duisburg has arranged an exhibition of German art of the last 5 years. As far as modern art is concerned this means an improvement for the Duisburg Museum which now ranges from a Lehmbruck collection to a gallery of the latest works of art. Mühlhoff

FRANKFURTER EXHIBITIONS

In the Staedel Art Institute has been arranged an exhibition of the collection of drawings belonging to Hugo Fleischauer, most of which have come from the Bolognese Guisti Collection. Most of the collection are Italian of the 16th to the 18th century, especially Venetian, together with a few examples of northern art.

Further exhibitions could also be seen, at the art dealer's, M. Goldschmidt & Co.: Georg Minne, at Schames: Heckel and Jankel Adler, at Kahnweiler's: Willi Baumeister. Schwabacher

EXHIBITIONS IN AMERICAN MUSEUMS

The Detroit Institute of Art gave an exhibition of Chinese art with pottery, bronzes and sculptures, jades. Most of the exhibits belonged to New York art dealers, some of them to museums and some were from private collections. The New York Metropolitan Museum showed some modern glass and rugs, Rochester gave a Gothic exhibit, Minneapolis a show of old masters, Cleveland French art from the beginning of the 19th century up to the present, Boston a graphic exhibit of the last hundred and fifty years. F.

COROT'S LANDSCAPE WITH SHEPHERDESS

The coloured frontispiece in this number is a reproduction of one of Corot's original works. It is listed in the well-known Oeuvre Catalogue by Robaut under No. 533 and dated between 1840 and 1850. It is the work of a master whose works are now especially actual and as such this landscape no doubt belongs to those pictures which were painted by the artist directly from nature. It may well justify the "discovery of the unknown master".

THE LITERATURE OF ART

HANS MACKOWSKY: APOLLO UND MARSYAS. Michelangelos frühstes Werk. Privatdruck 1929. (Apollo and Marsyas: Michengelo's earliest Work. Private print, 1929.)

In a private publication Hans Mackowsky discusses Michelangelo's earliest work, a relief of Apollo and Marsyas, which was in Dorpat and which for decades has not been open to the inspection of research workers. In the above work which contains a number of fine illustrations Hans Makkowsky enumerates the reasons why this work may be attributed to Michelangelo.

THE COLLECTOR

THE NEW YORK MARKET

During the last few months there has been no lack of exhibitions of importance. Van Diemen arranged a show of Lucas Cranach's works, here twenty six paintings of the elder Cranach were shown. Among these pictures was a Portrait of a Nobleman (1518) owned by Samuel Untermeyer, New York, a Crucifixon (Mr. Charles H. Worcester), Cardinal Albrecht as St. Jerome in his Cell (1526), owned by Mr. J. Ringling.

The Modern Museum was opened with a splendid exhibition of the works of Seurat, Cézanne, Gauguin and van Gogh.

The Balzac Galleries gave an Utrillo exhibition, Thomas Agnew and Sons an exhibition of modern British artists. The Demotte Galleries showed a collection of miniatures of the Persian and Indian schools from the 13th to the 18th centuries, Knoedler exhibited eleven masterpieces by Renoir from his "classical period" and sixteen old masterpieces belonging to Americans, among these were works by Cosimo Roselli, Greco, Goya, Rembrandt, Reynolds, Gainsborough, Romney. F.

ENGLISH SUPPLEMENT

F. SARRE: EARLY ISLAM POTTERY FROM MESOPOTAMIA

A series of recent publications on early Islam ceramic art, examples of which have been found in Egypt, Syria, Mesopotamia, Persia and Turkestan have drawn the attention of the public to a subject about which little has been known up to the present. The German excavations in Samarra have brought to light more definite examples of the ninth century ceramic art of Mesopotamia. Important results have been obtained through the French excavations in Susa. It was evident that the Samarra ceramic would offer abundant material for comparison and add much to the Susa discoveries.

The brown red painting on unglazed surfaces which can be traced to 3000 b. C. throughout Asia Minor was continued, as the excavations in Mesopotamia and Palestina show, up to the Islam period. Among the small group found in Samarra are a number of examples which are better preserved. The most interesting group of Samarra and Susa is, however, probably the glazed relief group of ceramics which can be divided into two classes, those with green glaze and those with gold lustre glaze. In order to prove that this lot comprises direct imitations of East Asian ceramic art the author has included reproductions of two earthenware plates showing very similar patterns and which were found in China. The relief ceramic with gold lustre glaze shows definite imitations of the gold utensils a fact which can be seen in the form of the vessels. Chinese influence is seen also in the group which shows a yellow brown and green enamel in place of the lustre glaze. The green and gold lustre relief pottery shows also Chinese and Hellenist influence combined with native tradition. The date can be placed as the ninth century as fragments have so often been found in Samarra.

A very different manner is found in the lustre painting on white glaze. This latter group of ceramics is found both in Samarra and Susa in abundance. The expression "Samarra Ceramic" for this sort of ware is due to the fact that this kind of pottery was first brought to light through the excavations at Samarra.

Especially interesting is that group of pottery found in both places which is an imitation of the Chinese-like earthenware with a green and brown glaze and an engraved pattern. The opinions as to the origin of lustre vary greatly. The Egyptian theory is oppossed to the Asiatic. This latter theory is again divided into two theories one of which leans toward the Mesopotamian origin and the other toward the Persian. A strong argument for the Mesopotamian theory is to be found in the tiles of Kairouan which show very close artistic relation to Bagdad. One of the documents mentions the fact that the Kairouan tiles came from Bagdad, and states that a potter from Bagdad made tiles in Kairouan, an example of how the workmen of Islam went from place to place and practised their crafts. The author considers that in his article "Keramik von Samarra" he has given sufficient proof of the close technical and artistic relation between the tiles of Kairouan and the Samarra pottery.

BERND LASCH: GERMAN AND FRENCH MASTERPIECES OF THE NINETEENTH CENTURY

EXHIBITED BY THE DUESSELDORF ART ASSOCIATION

The Art Association of Rhineland and Westfalia opened an exhibition of German and French painting of the 19th century on January 12th. This exhibition is to be open to the public until the first of March. The paintings shown have been secured from public and private collections for the most part by Dr. Alfred Gold. The purpose of this exhibition as given in the introduction to the catalogue by Dr. Gold is as follows: "German and French painting should be shown side by side in order to bring out their relationship and their differences". There is no doubt but that many difficulties had to be overcome in trying to attain this purpose and that necessary modifications had to be made as well as various omissions in attaining this end. It is almost impossible to treat exhaustively such an extensive subject, when loans cannot be reckoned on with any great certainty. Only the chief examples should be shown in order to demonstrate the development of German and French painting of the 19th century, but often enough substitutes had to be used to save the situation and bring out the connection. Under these unfavourable conditions the impression made by the exhibition as a whole must be considered very favourable as the association has succeeded in placing a number of the most important works of Courbet, Manet,

Renoir in suitable surroundings where they speak for themselves.

The art life in Duesseldorf is somewhat limited therefore this exhibition is especially valuable. At last an important standard is being established as to the idea of quality. To a certain extent as a continuation of the exhibition of the Art Association the Flechtheim Gallery has opened up an exhibition: "Paris since Cézanne" with water colours and drawings. These have already been shown in Berlin.

HEINRICH BODMER: THE NEW MEDICI MUSEUM IN FIORENCE

It has long been the desire of persons interested in art and of art historians to have a Medici Museum in Florence. This desire has now been fulfilled. A month ago a Medici Museum was opened in the rooms of the fine old city palace of the family in the via Cavour. The rooms on the ground floor have been restored under the direction of Professor Linacher, who began the work in 1911 and continued it until 1913. Last year the final preparations were made. Now the rooms formerly occupied by Cosimo the Elder and Lorenzo il Magnifico have been cleared of all undecorative extras which were added after their time. In the corner room toward the street, which up to the year 1530 was an open loggia that could be closed by two wooden doors and served as the entrance to the palace, the fine profiled arches of Michelozzo's arcades can now be seen. The undecorated simple rooms which are yet so full of atmosphere still bear the stamp of their former inhabitants and offer a very happy setting for the museum, in which all the mementos, coffers, family keepsakes, portraits, historical and cultural documents of the Medici are gathered together as a memorial of an extinct dynasty. One is impressed with the completeness of the reproductions in the first room, which show the works of art that were formerly kept in the palace. They demonstrate the Medici's passion for collecting, their deep understanding of art and the unlimited means used for this purpose. House inventories, lists of inheritances, lists of clothes form the basis of our knowledge of what was formerly in the palace. Splendidly framed by the fine rugs of the Medici we find long rows of photographs and plaster casts along the walls. These are the reproductions of the works of art which were formerly here and now scattered to the four winds.

*

ART NEWS AND NOTES

THE WALLRAF RICHARTZ MUSEUM TO BE TORN DOWN?

The question as to whether the building of the Wallraf Richartz Museum in Cologne, which was presented to the city by Mr. Richartz the beginning of the sixties, is still an ideal building to house a museum, may very well be denied without taking the extreme view that the building in itself cannot be used to any good purpose. In Cologne now the question is being considered very earnestly as to whether the whole Richartz complex of buildings including the old monastery courtyard and the mural paintings by Eduard von Steinle may not be rebuilt for a stock exchange or be torn down and sold and with the proceeds to build another museum in another part of the city.

A city like Cologne which owns as its finest possession an architectural inheritance of the ancient Christian sacral world should avoid everything which would combine this inheritance with the unreality of a growing city business; every effort ought to be made to maintain the old city district also as a resident district and as an intellectual educative unity. Jatho

NEW ARRANGEMENT OF THE PICTURE GALLERY IN SANSSOUCI

The collection of paintings in Sanssouci is being recatalogued, rearranged and when possible the pictures are being restored to their original place. A number of pictures which were formerly in Sanssouci could be obtained from other castles and collections, among these are two original Rubens. The more important of the two is a large composition "Venus and Adonis", the other is a beautifully coloured portrait of Helen Fourment, life-size.

DOSSENA

There is a small exhibition of the works of Alco Dossena in the Kuenstlerhaus in Berlin. It will be remembered that the Dossena affair (cf. Cicerone 1929, No. 1) caused great excitement about a year and a half ago. The exhibition consists of thirty sculptures in marble, wood and terracotta, all works in 14^{th} and 15^{th} century manner, only a small part of the works he has produced within the last ten years. It is not to be denied that some of the exhibits, especially the Madonna reliefs in the Mino manner, have been composed with considerable skill and are well done technically. Not any, however, have attained the rank of the

definite certified works of the Renaissance artist, which they imitate. In most cases they fall short of the master's works not only artistically but also technically. When compared with works of the old masters it can be seen that not one of the pieces is a direct copy or has been directly composed by copying individual parts. Dossena's works give the impression of clever craftsman imitations and not of works of art.

To produce works in the style of a period gone by is not counterfeiting. In spite of this it is difficult to believe that these works of Dossena are not counterfeits. To mention only one example: the life-size "Annunciation", a remodelling in sculpture of Simone Martini's panel picture in the Uffizi, has been carved from the trunks of old trees, polychromed in an old manner, worm holes have been imitated by the use of shot, cracks have been cleverly made to look old, that is, the work has been done with the aid of counterfeiting materials. And has this been done with nothing in view, without thinking that these pieces of sculpture might be used as originals of old masters? This is a question which Dossena must answer. Scharf

THE CENTURY EXHIBITION OF FRENCH PORCELAIN

In celebration of the 150th anniversary of the founding of the porcelain factory in Limoges the Musée des Arts décoratifs is giving an exhibition of French porcelain. All factories have taken part in the exhibition showing porcelain of the Fritten period up to this day. P. C.

THE LITERATURE OF ART

EMIL WALDMANN: WILHELM LEIBL. With 263 plate illustrations. Bruno Cassirer, publisher, Berlin. 1930.

Since the first edition of Waldmann's book on Leibl was exhausted the author and publisher have issued a second: for Leibl's art, which was more respected than liked in the impressionist generation and still more so in the expressionist generation, has again attained actuality. In addition to this fact over twenty more works have come to light and of the others a large number known only through literary sources are now listed with a statement of the place where they are kept: illustrations are also given. Waldmann's catalogue together with Meier-Graefe's Marée Catalogue seem to me to be exemplary in the arrangement as well as in the execution. The title of the picture, technique, material, measurements, signature and date are given, and if thise is not to be had, the probable date, and finally the provenienz and the present owner. Where possible Waldmann has traced each work to the studio of the artist, or to his friends or relatives, or to the person or persons portrayed, or to what is equivalent to such a genealogy to the Seeger Collection.

The text has for the most part been rewritten. The language is more cultivated and the parts which 1914 were still more or less notes have now been included in the general text. The biographic details have been omitted, only the most important dates are given at the head of the text. The valuation and interpretation of Leibl's art is still the same as it was 15 years ago. Now, however, the author has emphasized the fact that in the master's last creative period his art attained its height. In the second half of the nineties Leibl painted as no one before or after him has painted. Here his most characteristic painting acquires an in fatuating sensual fusion of colours, reminding one of Renoir, and what is of greater import with Leibl is the fact that here in his art humanity is developed, a characteristic which is apparently lacking in his early work, and which now that it has been discovered throws light on his earlier work making it more clear for us. W. v. Alten

THE COLLECTOR

THE GUELPH TREASURE

The city of Hanover was unsuccessful in its efforts to secure the famous cathedral treasure of St. Blasien in Brunswick together with the castle and the garden, which were on the market the end of last year. The treasure was finally purchased the beginning of this year by three German art dealers, J. & S. Goldschmidt, J. Rosenbaum and Hackenbroch. The author is of the opinion that this important memento of German history must remain definitely in Germany, the more so as the present owners themselves are not inclined to sell it to America. In Hanover there is no doubt that the public is still hoping to keep the Guelph treasure, which for 200 years with the exception of short intervals has stood in the castle chapel. In Berlin there is an effort being made to secure the collection for the German Museum. What the final disposal will be is still undecided. The owners are now considering a public exhibition in Berlin and a scientific examination of each piece. The most valuable objects are no doubt the famous cupola reliquary, the

Guelph cross, the Demetrius plate, and other (goldsmith) works of the early Middle Ages.

Biermann.

BERLIN AUCTIONS

March 4th the collection of Hermann Dobrikow of Peking is to be auctioned by Lepke in Berlin. The chief interest in this collection is the porcelains, especially the blue-white porcelains and the Seladon. In addition to these the collection also contains about 20 Chinese rugs of varing sizes.

March 18th the Vieweg collection from Brunswick is to be auctioned. This collection is important because of the numerous paintings and pieces of industrial art. It has been collected through several generations with great interest and understanding.

Of the pictures found in this collection are the splendid Boy's Hely Van Dyck, pictures by Avercamp, Mieris, Jan van Scorel, Jan Provost, Seb. Vrancx, Lucas Cranach the older, Barthel Bruyn the elder and a number of fine anonymous paintings of that period. Especially interesting are the paintings from the period when the Dutch school was at its height, among these are Jan Steen's "Children with a Cat", and Jac. van Ruisdael's "View of Haarlem", this latter is the finest of these views.

The sculptures are also of excellent quality, works of German and Italian masters. Majolicas, vessels and dishes of the most important manufactories (Siena, Deruta, Gubbio, Faenza etc.) are also to be seen in this collection.

THE FIGDOR COLLECTION

Although the final negotiations with the municipal government of Vienna have not been completed this much is certain, the first auction of the collection which consists of 5000 pieces will take place in April in Vienna under the auspices of Paul Cassirer of Berlin. This auction is to be followed by a second in the autumn in Berlin. The public sale of the Figdor collection is one of the most important events of the international art market. It is possible that it will last two or three years. International, especially American art dealers are just as interested as the international collectors.

B.

ANNIVERSARY PUBLICATIONS OF GERMAN MUSEUMS

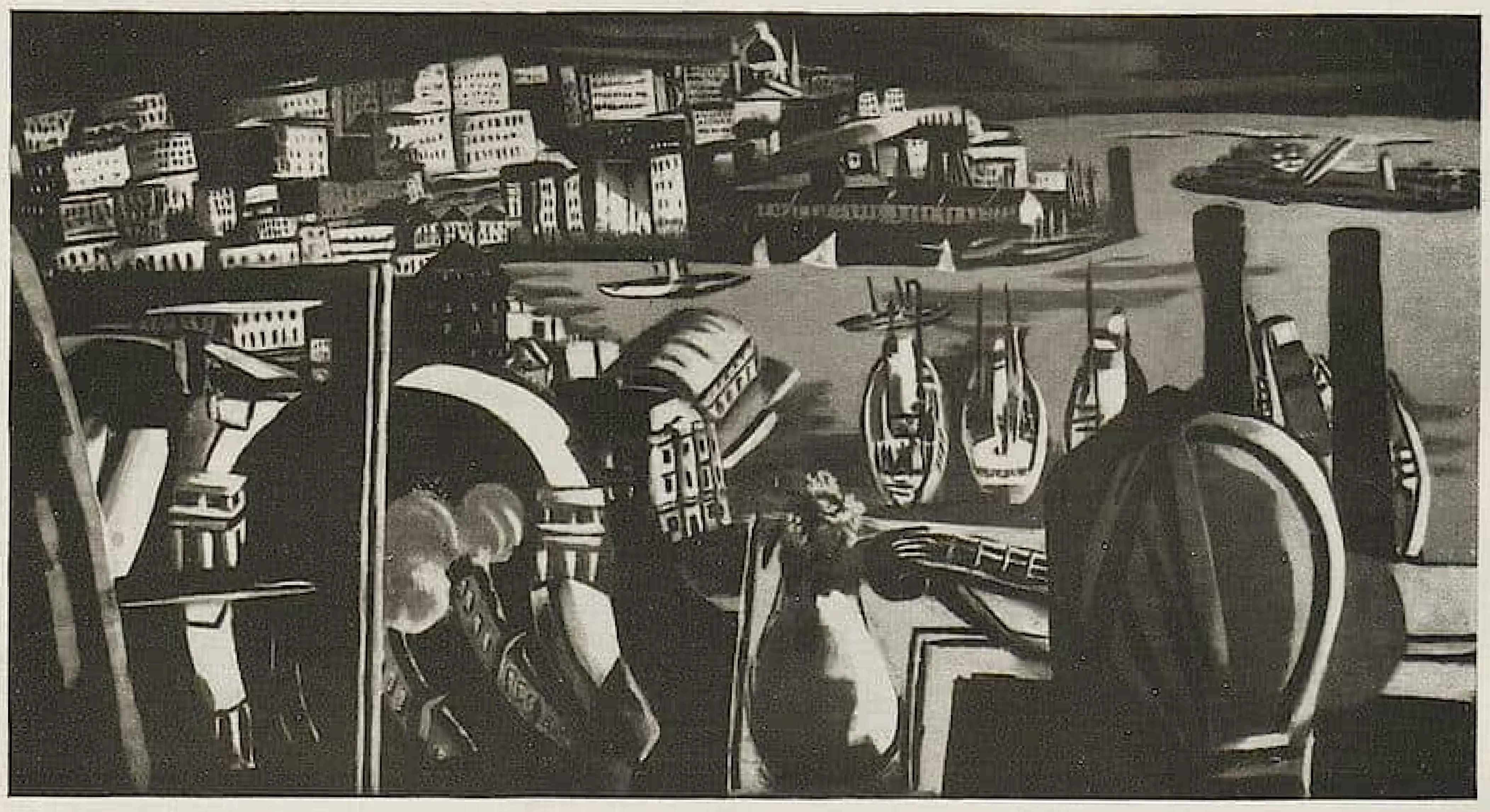
The Museum for Art and Crafts in Hamburg and the Thaulow Museum in Kiel, both of which were founded five years ago, have now published anniversary publications with illustrations giving a general view of the work they have accomplished up to the present.

h

REPORTS OF THE FLORENCE INSTITUTE

The reports of the Florence Art Institue are being published again. The first pamphlet of the new series brings an article on the reconstruction of a lost fountain of Ammanati by Friedrich Kriegbaum and an information on the semi-precious stone vessels belonging to Lorenzo il Magnifico by Walter Holzhausen.

h



Max Beckmann — Frankfurt a. M., Sammlung Frau v. Rapaport — Genua. 1926

(Aus dem soeben erschienenen Band 56 der Reihe »Junge Kunst«, Max Beckmann von Heinrich Simon, Verlag Klinkhardt & Biermann, Berlin und Leipzig)

ENGLISH SUPPLEMENT

FRANK E. W. FREUND: EXHIBITIONS AND RECENT ACQUISITIONS IN AMERICAN MUSEUMS

Some time ago Dr. Valentiner drew the attention of American museum directors to the fact that more stress should be laid on loan exhibitions as such exhibitions tended to awaken a greater interest in art. He himself set the example by arranging a series of exhibitions in the Detroit Art Institute, one an exhibit of French Gothic, another an exhibition of Van Dyck. In Chicago a collection of Venetian art was opened to the public and further exhibitions of old masters drew considerable attention. Most of the pictures came from private collections in Chicago. The chief exhibition of the Metropolitan Museum was given over to arts and crafts, »Art in the Home«. Further interesting collections were displayed at the Fogg Museum of Harvard University, in the Baltimore Museum, the Wadsworth Athenaeum and the Cleveland Museum.

Two important acquisitions have come to the Metropolitan Museum, the Havemeyer Collection and seventeen million dollars, the latter sum was left to the museum by Frank A. Munsey in 1925 and only just paid out. A number of purchases have been made recently for the museum which have added greatly to the collections. The Pennsylvanian Museum in Philadelphia has opened an exposition of »period rooms«. Among the new acquisitions of the museum is a collection of Chinese painting. The Boston museum and the Chicago Institute have both received presents of large sums of money. The latter has purchased a portion of the German Muehsam Glass Collection. The Detroit Institute, the Fogg Museum, the St. Louis, the Toledo, the Cleveland, the Hartford, the Cincinnati and the Worcester Museums have all acquired many new and interesting objets d'art from all periods.

To be continued

S. GIEDION: LE CORBUSIER AND NEW ARCHITECTURE

The subject of new style in architecture is too superindividual to be identified with any one name. This fact is shown in the aims of the movement: to introduce and use industrial productive methods instead of hand work, and to comply with the biological demands instead of using that facade architecture which to-day as in the 19^{th} century has under the influence of official aesthetic demands stifled the functions of the house.

In this connection the name, Le Corbusier, has come to the attention of the public, so it is time to ask: What has he done? The Girsberger publishing company of Zurich has just published a book with numerous illustrations on Le Corbusier and Pierre Jeaneret which gives extensive information on a very large scale. The 600 illustrations offer a very vivid picture of their work. It is astonishing with what certainty the problems are presented and what consequential development is shown. It is true the reserved and silent cooperation of Jeaneret must not be left out of consideration. All the works produced have been accomplished in cooperation, although Corbusier's work may outweigh Jeaneret's, so that the two may be spoken of collectively.

Corbusier has been reproached and correctly with the fact that he builds only for rich people. If the new publication is examined closely it will be seen that in the beginning there are building additions and houses for persons with a minimum income. At a time when Germany was still looking about uncertainly Corbusier drew the plan for a colony with a simple skeleton structure of iron-concrete, which showed only ceilings and stairs (the so-called Houses Domino 1914—1915) and which really contained the substance of Corbusier's whole development. This simple drawing is perhaps a mark of the greatest genius shown by Corbusier. Then follow repeatedly building additions for workmen, craftsmen, for artists. None of these plans was carried out, with the exception of Pessac, which was done some years later (1925-26). The rebuilding of the war territory was done without consideration for architectural development. The French authorities are for the present not interested in house building. There are, however, a number of rich people in France — especially among the Americans and Swiss — who possess enough architectural feeling to build houses which are in keeping with the trend of the times.

CONSTRUCTION AS A BASIS

Corbusier does not start with an improvement or "refinement" of form. With his defintion: "Agir par construction spirituelle" he places himself with Henri Labrouste, Tony Garnier and Auguste Perret. The opinion of the author has been confirmed in this book: "As none other before him, Corbusier has made the iron-concrete skeleton structure given us by science 'reverberate'. Here his modelling

is not meant, but rather the ability with which he has put the construction, the structure to new housing functions. The reconstruction of this spare iron-concrete structure into a form which meets the demands of the times we designate as Corbusier's truly constructive achievement."

The author is convinced that the new possibilites offered by these methods of construction are not only to be found in "calculation" but also in intuition. These possibilities are closely connected, although this is difficult to prove, with the formative will of the times, which have produced them. The skeleton building which uses a framework in place of supporting walls, offers the possibility of lighting heretofore unknown. Windows attain a great importance and Corbusier therefore developed the horizontal sliding-window, which corresponds to the openings in the wall.

To-day the demand goes farther: For the reconstruction of this skeleton structure for living purposes the roof must be developed and the space utilised on the ground floor beneath the supports which run unattached through the whole building. Further release from the stiff and non-conformative house-cube such as Corbusier has attempted in the De Monzie villa in rather a too experimental way. This departure from the traditional facade type, this release from the rigid house structure required more than any thing else greatest architectural visionary power.

THE THREE GENERATIONS

The latest struggle in the new building problem can be divided into three periods: the first champions about 1900. The generation which is now about 60, Lloyd Wright, Auguste Perret, Peter Behrens, Adolf Loos, Tony Garnier. In their countries they usually stood alone. They were the ones who accomplished the first steps toward clarity. They grew up during the 19^{th} century and naturally were influenced by the trends of that period.

The champions: that is, the generation of Gropius, Oud, Corbusier, men who are now about forty. They have decidedly widened the breach which their fore-runners opened. It would seem that this generation has done the most difficult work. It was not enough to draw plans and carry them out, they had also to become propagandists in some way or other.

The third generation: The thirty-year olds of today have attained quiet work, without any outer manifestation or agitation. The leaders of the preceding generation have for the most part dispensed with school training, the representatives of the younger generation, however, have in most cases gone through the usual technical education.

The so-called champion generation grew up during the last decades of the 19^{th} century. They have retained a certain inclination to formal pose. In Oud it is expressed in a belief of an eternal classicism, in Gropius in an inclination to representation, in Corbusier in an inclination to the aesthetic.

Corbusier and others before him have shown that it was possible to use a new constructive basis for the house, a basis which answers the biological demands. Now it is necessary to discover all such biological demands and give them an architectural form.

With this as an introduction it is possible to touch upon the question of the aesthetic in Corbusier's work. One can understand the fear of aesthetics. Just as about 1900 the spectre of styles hindered development, so to-day undefinable and dilettante aesthetic regulations or wishes of the owner of a house hinder healthy development. Facade tyranizes still.

The author has disagreed with Corbusier's proportion studies before. Corbusier calls them "Tracé régulateur". These studies in proportion seems now not to be decisive as the eye is not now caught by the facade but by the house as a whole. Corbusier himself has with his genius released the unplaned house block and the author believes that a view from one of his roofs into the emergence of inner and outer rooms which he creates is also "aesthetically" more characteristic than the front view of his houses.

ART NEWS AND NOTES

BERLIN EXHIBITIONS

Among the many pictures that the Flechtheim gallery is now showing the most popular are those of the Sudan negro, Kalifala Sidibé, (ill. in No. 2) with his lively direct picture painting. He was discovered in Paris with much more ado than was necessary, — we do not need to follow and yet may be charmed with his candid description of his surroundings in holiday and work-a-day attire, with his naive hunting experiences and graceful idylls, with his natural poetry and fresh colour feeling.

The modern department of the Print Room is showing a very interesting exhibition of the purchases made this last year. The collection has been considerably enlarged. It is evident that all the various view points have been considered. Additions have been made which are of purely librarian nature but purchases have also been made in the

interests of furthering productive art. At present graphic art is receiving insufficient consideration therefore this abundant collection should be examined thoroughly and used as a starting point for a view of this department of art. Wolfradt

EXHIBITIONS IN COLOGNE

The Art Association has brought togther the largest exhibition of Kubin that has as yet been shown.

André Lhote came to Dr. Becker-Newman from Paris. The works of this — if one is permitted to use a catch-word — Cubist have not been shown in Germany before. At first Lhote sees the pure nature in his pictures. Sometimes he does not get beyond the first steps in making a picture — that is, the spacing and composition. Then his pictures remain pure form. In his smaller pictures, however, he shows maturity. Before a large canvas he does not seem to be at ease. Considering Lhote's works not too critically sufficient material of value will be found which makes his art attractive.

Mention was made some time ago in the "Cicerone" of the new paintings by Rudolf Levy now to be seen at Abel's. In the near future Abel will give an exhibition of Franz Marc: a very good idea.

The Print Room of the Wallraf-Richartz Museum is now showing Rembrandts heretofore to be found only in cabinets. Dr. Buchner, the director, is making every effort to have the exhibitions of the Print Room as attractive and interesting as before the war. Jatho

PARIS

The Louvre has succeeded in getting the famous Aix triptychons together for some time. The main panel — the Annunciation — is otherwise, to the found in the St. Madeleine church in Aix the right wing with Jeremiah in the Museum for old Art in Brussels, the left wing which is divided horizontally in two unequal parts belongs part to the Cook Collection, Richmond — Essaias — part to the Rijks Museum in Amsterdam (still-life). It is naturally very instructive but from an artistic standpoint hardly satisfying. The condition of the different panels varies considerably. The details that can be called definite are as follows: The triptychon was painted during the years 1442 and 1451 in the court of King Rene probably for the de Mailli family. Whether the artist was a Frenchman or from Flanders is uncertain.

In the Theatre Pigalle is a Chardin exhibition, a Cézanne show is to follow, which will probably be the most important since the war. About forty pictures will be shown all of which are important. Still-life this time is less well represented, portraits also. Especially impressive are the landscapes.

p. c.

Seladon-Vase
Versteigerung der Sammlung Dobrikow, Peking
am 4. und 5. März durch Rud. Lepke, Berlin

THE COLLECTOR

THE LONDON ART MARKET

The London art dealers are looking forward to the spring season with greater optimism than the German. It is expected that the purchasing power of the American market will be increased after the period of depression caused by the failures on the stock exchange.

The London exhibition of Italian art has turned

the interest to the Italian school. There are, however, very few primitive panels of that school to be had on the market. The most interesting work is owned by Duits, a triptychon seldom found in such splendid condition. It probably belongs to the second half of the ducento of the Toscan school (ill.). One of the chief works of Maestro del Bambino Vispo, a Madonna with Child before a canopy held by angels, is owned by Spink. At Duits can be seen a small picture with all the charm of the quatrocento. Two persons kneeling are shown, this picture has much in common with Paolo Uccelo's works as the folds and the peculiar drawing of the profile with the long sharp noses show. Very much in favour are the works after the manner of Giovanni Bellini's Madonna pictures, such as the Madonna and Child and Saints by Basaiti (at Ascher and Welker's), by Catena (at Duits), by Cima da Conegliano (in the gallery of New Burlington St.). Palmezzano, that exact, almost exaggerating drawer, is on the market with pictures of St. John (Spink, Durlacher and Paterson). An exhibition of the painting of the cinquecento is being shown by Agnew. This exhibition will be discussed in the next number. Asscher and Welker have a fine sketch of the Adoration of the Christ Child by Fra Bartolommeo and the Netherland Gallery a Madonna with the boy Christ and John of Pontormo.

Early Netherland works are very rare on the London market. A very good small Madonna and Child in a church is to be found at W. Sabin's. Of the landscapes of the 17^{th} century a late mature picture dated 1683 by Siberecht (at Larsen's) is especially good, also a very excellent work by Salomon Ruysdael (at Ascher and Welker's). Among the interiors Brekelenkam has never attained such Metsu finish as in his fine picture with many figures in the Vermeer Gallery, where there are also pictures by Nicolaes Maes and Pieter de Hooch. The portrait of Leclerc by van Dyck, is the best of the Flemish portraits. The Saville Gallery purchased it from the Earl of Brownlow.

There are very few good Spanish pictures to be found. The new gallery of Thomas Harris is especially interested in this school. At present a well-known work by Goya, the "Children with Masks" is to be found there. This is a work with strong bright colours which gives a quite modern effect, a sort of synthesis of Hengeler and Nolde (ill.). Old German pictures are rare in London. Especially worth mentioning is an intimate genre sort of a picture by the master of the St. Ursula legend at Agnew's. h. r.

LONDON AUCTIONS

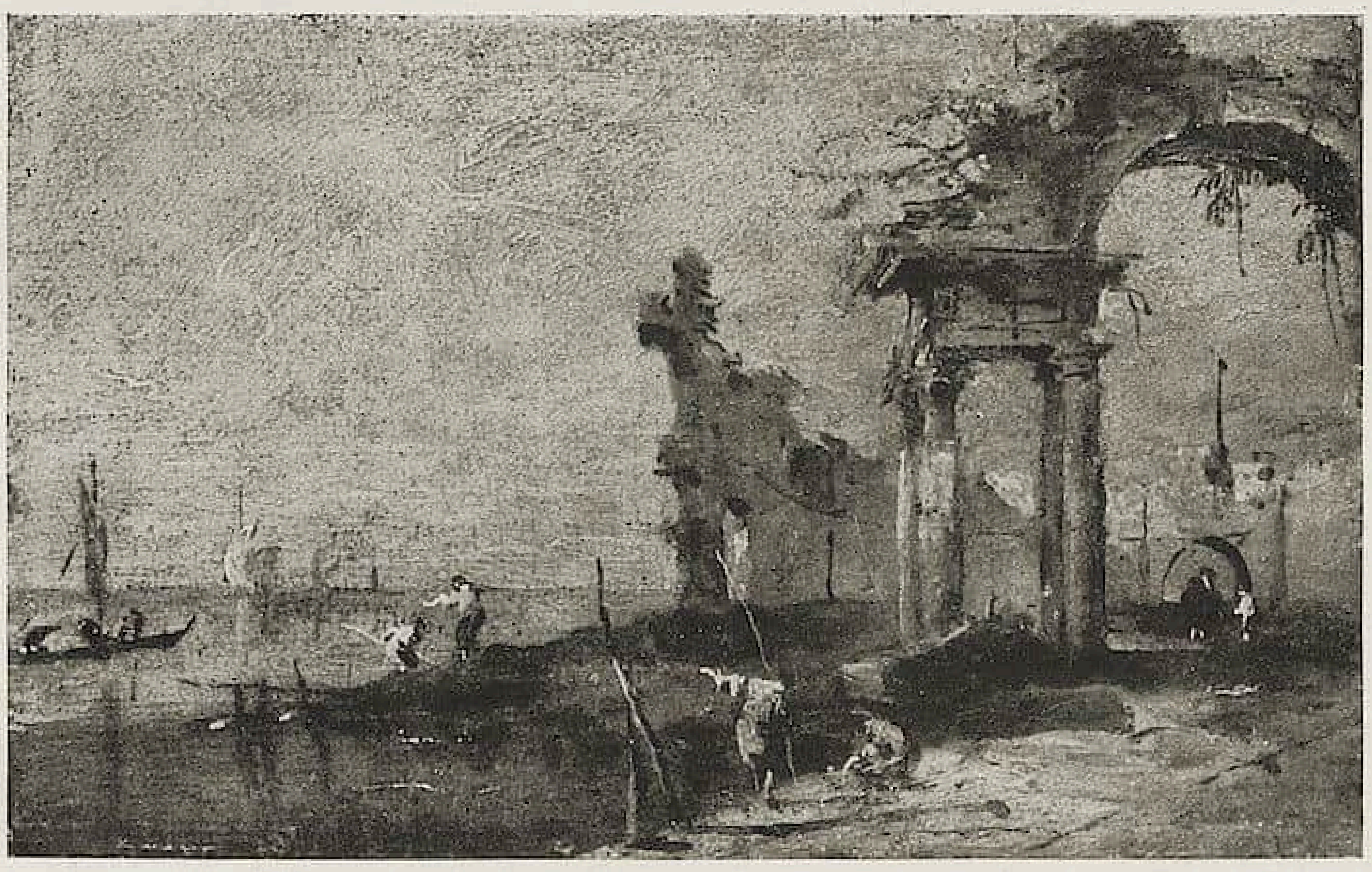
The first great event in auctions in 1930 will be the auction of the famous antique sculptures of Landsdowne house at Christie's on March 5^{th}. This auction which brings the most important cultural values of Europe under the hammer and will certainly be of international interest is to be succeeded by some lesser auctions which will be mentioned briefly in the auction calendar. Of these the sale of the Barnet Lewis collection with its old English silver, its furniture and objects of art deserves special mention.

Sothby's next greatest auction will take place on the 17^{th} and 19^{th} of February and will bring books and manuscripts on the market. Among these are important first editions of Boccaccio with woodcuts. Before this is an auction at Sothby's of old pictures none of which is very important, from the 27^{th} to the 30^{th} old books, mostly in English will be auctioned, among these is Schedel's Nuremberg "Chronik". On February 6^{th} Chinese porcelain and pottery will be auctioned and on February 12^{th} Japanese objets d'art. h. r.

MASTER BERTRAM: ALTAR IN BERLIN

The Master Bertram altar which was sold to Berlin dealers at the London auction can now be seen at J. Hinrichsen's. The Hamburg Museum to which it was offered decided not to purchase it, so that it is still on the market. It is to be hoped that a place will be found for it in a German museum as its equal can scarcely be found anywhere and Berlin itself has as yet nothing similar. It is now in splendid condition since the dust of the centuries has been removed, in fact it looks almost as if had come from the artist's workshop only within the last few years. Its importance as an example of early German painting (1390) can not be overlooked.

The rumours that the altar was to be divided have proven to be incorrect. The Huss wings which were completely ruined and could hardly be restored have been cut off. The inner piece with 8 panels, the two wings with 4 panels each are so well preserved that in all probability the altar has been kept closed throughout the centuries. In these 16 panels Master Bertram tells the story of the Saviour from the entrance into Jerusalem up to Whitsuntide in the language of his times with a simplicity of form, an instinct for gesture and a harmony of colour. Even now this altar can be designated as one of the important monuments of German art. B.



Francesco Guardi — Lagunenlandschaft
Versteigerung aus deutschem Adelsbesitz bei Hugo Helbing, München am 26. Februar und folgende Tage

ENGLISH SUPPLEMENT

HANS MACKOWSKY: EXHIBITION OF ITALIAN ART IN LONDON

During the last half century Italian works of art belonging to English galleries and collections have been exhibited several times. The exhibition of Italian art which has been opened this year is, however, quite different in character. Of the 1000 exhibits shown a half at least has come direct from Italy. The other half is divided between English private collections and museums and other foreign collections, America included.

Thus a survey of the whole field of Italian art is presented, the extent and completeness of which has never before been attained and in all probability wil lnot be repeated in the near future. A chronological arrangement could not be made nor was it possible to separate the different schools and place the chief masters with their pupils. Such an allocation might no doubt have been possible if the space which was alloted to the nineteenth century art had been available. The importance of early Florentine art might have been better contrasted with the Siennese and Venetian. But all expectations could not be anticipated nor all wishes fulfilled. Perhaps some would rather have seen one of the large late Madonnas by Raphael than the disputed Donna velata, the altar piece from the Villa Albani by Perugino than the poor exhibit offered; Leonardo and Michelangelo can be seen only in a few sketches, these, it is true, are very fine; the Judgment of Salomon by Giorgione (Kingston Lacy) would have been a splendid addition, that master portrait of Carandolet by Sebastiano is also wanting.

These deficiencies are outweighed, however, by other surprising material offered. Piero della Francesca and Piero di Cosimo have never been shown with so many exhibits. The selection made of Titian and Mategna is especially fine, also that made of the early Siennese and Venetian schools, of Pollaiuolo, of the Milan artists of Leonardo's time, of the Ferrarese and many other schools. Almost all the paintings which have come from Italy are covered with glass. The silver tone of the glass gives a splendid effect, in some cases (Ghirlandajo) it smooths over the sharp contrasts of colour, or lends to glowing colours a shimmering effect as in the Giorgione's and Titian's. Many have been carefully cleansed for the exhibition and radiate with renewed splendour. I have never before seen Botticelli's Venus with such a fairy-like air, nor Titian's "Bella" in such a splendour of violet and blue; comparisons with illustrations brings out the fact that the latest restoration and cleansing of Titian's Ancona Ma-

donna has revealed the demoniac effect of its passionate colouring.

The Baroque exhibits are not effective. Here an opportunity has been lost. The leading masters have not received due consideration. The Genoans and the Florentine masters of the Secento with the exception of Carlo Dolce are a disappointment or have not been included at all.

If one walks through the whole fourteen rooms of the exhibition with its paintings, drawings, sculptures, bronzes, medaillons, majolicas, glass, ivory carvings, illuminated manuscripts and metal works to try to get the effect of the whole the impression is overwhelming, even the critics and connoisseurs are silenced. The standards set for such exhibitions are of no avail. They are too small. If the incomparable collection in the National Gallery is also taken into consideration we find here a selection of Italian art such as has never been brought together before. An exhibtion of Italian achievement in the field of art is here shown in such great abundance, of such power and so characteristic of all the artists that have been produced through the centuries, as no country has ever before attempted. It is not only a delight but it is also instructive. The thousands of visitors who come there daily prove this. Connoisseur and scientists also find what they want. There are rare exhibits for them and they see how various objets d'art have changed hands. The also have an opportunity of comparing pieces otherwise not together.

FRITZ NEUGASS: PAUL CÉZANNE (1839—1906)

The new "Galerie Pigalle" in Paris has opened the new year with a Cézanne exhibition, which with 50 pictures shows the development of the artist.

As a student of law, then scarcely twenty years old, Cézanne was taken with an uncontrollable passion for painting. It was Zola who fostered his artistic interests (about 1860). Cézanne made a memorial to his friend by painting his portrait. This picture is full of youthful enthusiasm but shows little characteristic style.

The portrait of his sister painted about 1865 is his first picture to bring out his peculiar artistic tendencies. With its concentrated tension and powerful brush and palette-knife strokes it is the purest expression of a baroque feeling for style bubbling over with youthful energy. Later Cézanne began to be less energetic. He went to the Louvre to copy the great masters, yet he still maintained his own characteristics and could never control his overflowing temperament. Baroque predominates in all his youthful works.

In a picture of the Two Sisters painted about 1870 Cézanne drew up the balance of his experiences, balanced his years of apprenticeship, and dull gray, blue and green became Cézanne's characteristic colouring.

A portrait of a man can be placed a little later, this picture shows his characteristic portrait type and may possibly be a portrait of the artist himself from the beginning of his thirties. The colour treatment shows a soft Courbet-like tone. Cézanne uses his colour for modelling, he softens and refines the contrasts and multiplies the values.

The portrait of himself from the Laroche Collection must have been painted before 1873. In wild defiance, in suppressed passion and restless tension the gigantic head rises out of the body and is more like a monument than a simple portrait.

Quieter and more refined is the portrait before the easel from 1888. Here the head shows the carved form of a sculpture. His eyes are directed toward the canvas and disclose the unswerving energy of the artist, who in everlasting struggle and most difficult labour is endeavouring to attain simplicitiy of artistic form. A later portrait of himself from the Sacha Guitry Collection shows a three-quarters view of his head. It rises out of the picture like a powerful block and looks at us animated and mysteriously.

In spite of these touching confessions, which disclose to us the deepest struggles of his soul, Cézanne is not a portraitist. He is too taken up with the picture as a whole to lose himself in individual details.

In his whole group of card players and peasants smoking which occupied him during the nineties, composition is the most important. Cézanne does not try to dramatise; he gives every day life without being banal. Colour spiritualises everything.

When Cézanne moved to Auvers-sur-Oise in 1873/74 with Pissarro and Guillaumin to paint from nature and in the impressionist manner, his whole world broke down like a house of cards. He went out of doors and painted the same motifs as the others. He did not try to get the optical as the impressionists but solid form, the inner truth and a uniform structure. In his earlier landscapes his palette was dark. From the impressionist period at the beginning of the seventies he shows more colour and more variety. The height of his colour-

Wei-Epoche — Tonreliefs, unglasiert. Grabfund (Höhe 65 cm)
Besitz der Kunsthandlung Hugo Meyl, München

ing is to be found in "Boy with a red Waistcoat" painted 1888. Here he reminds one of Giorgione and the Venetians with his deep tones.
From then on Cézanne got farther and farther away from impressionism and attained a crystal clear structure in his pictures, which places artistic unity above all details. He gave up naturalism, left the real to join the abstract, introducing a new classicism, which has become the origin of the new painting.

THE COLLECTOR

THE LANSDOWNE COLLECTION

Lord Shelburne went to Italy 1771 and there conceived the idea of establishing a gallery of ancient sculptures in his house in England. Gavin Hamilton, a Scottish painter and an enthusiastic archaeologist then doing research work in Rome, sent him one masterpiece after the other, almost all of which he had found in his excavations near Hadrian's villa on the Via Appia and Gallienus' villa. To these he added the Webb and the West collections (1771 and 1773) and later purchased several important pieces such as the Heracles (1792). Lord Shelburne died 1805 and 1810 Lady Lansdowne bought the collection from Lord Wycombe. The price paid was 10680 pounds sterling. Since then the collection has been famous as a part of the Lansdowne house.

The auction catalogue lists 121 pieces, which vary considerably in quality, value and preservation. Here only the most important will be mentioned. Among the many fine pieces is the "Wounded Amazon" (Cat. No. 59) probably the best piece of the collection (ill.). Up to now Polyclet has been considered the master who executed this work of art. Only recently Wolters expressed a doubt and suggested that possibly the Amazon might have been the work of Phradmon, a sculptor, who was dependent on Polyclet Another fine sculpture is the Heracles statue of the finest Pentelisian marble (No. 34) evidently one of the statues of the gods made by Scopas for the Peloponnese. The splendid statue of a Palaestrite loosening his sandal and looking at his companion (No. 49, ill.) has been interpreted by Michaelis as a Hermes fastening his sandal. This statue must be definitely attributed to Lysipp. A Hermes statue of Parian marble with a fine patina (No. 20) is another of the treasures of this collection. It belongs to the sculptures of Praxiteles. The Hermes head is also of fine Praxitelian delicacy. The Discobolos (No. 61) has been made after Myron's Discus Thrower, unfortunately not correctly restored. The head did not originally belong to the figure. The statue of Artemis belongs to the circle of artists around Phidias. A bust of Athene (No. 64) belongs probably also to this same circle, perhaps it was done by Cresilas.

Of the many other pieces which might be mentioned the Thermes figure, a girl carrying a pitcher (No. 41) should be considered. The head is in the style of the period of the Persian wars, the robe, however, shows a decidedly later style.

h. rosenbaum

BERLIN AUCTIONS

The Vieweg Collection

The Vieweg collection, which dates back to the 18th century and was brought together by Heinrich Campe for the most part, has been added to and through the efforts of Heinrich Vieweg assisted by Wilhelm von Bode attained considerable importance. The most important of the paintings are those by Flemish masters. The oldest picture of the collection is a half length Madonna dated about 1479-1480. There are also typical works by Jan Provost, the master of half length figures of women, Ambrosius Benson and also Scorel. Jacob Grimmer and Sebastian Vraucx form the transition to the 17th century. Jacob van Ruisdael's "Bleachery of Haarlem" surpasses all the other pictures in the collection. There are also characteristic works by Jan Steen, Hendrik Averkamp, Simon de Vlieger, Nicolaes Maes, Goyen's successor, Johannes Schoeff, Cornelis de Heem, Frans and Willem van Mieris and David Teniers. The Italian masters represented are almost all from Northern Italy. Pasqualino Veneto, the Cima pupil, Francesco Zaganelli, Marco Zoppo should be mentioned.

The plastic and decorative works of art were purchased almost all on Dr. Bode's recommendation. Among these are terra cotta busts probably executed by Francesco Francia, a Madonna relief by Andrea della Robbia and as most important the lunette with St. Michael also by Andrea della Robbia. Among the textiles the best piece is a Brussels tapestry from about 1530. The majolica collection is for the most part from the first half of the 16th century. Two very rare peices are the Delft fayence placques with landscapes in blue by Frederick van Frytom. S.

MUNICH

From February 26th on there will be an auction of antiques and old paintings at Hugo Helbing's in Munich. Most of the pieces offered come from German collections. Fayences, porcelains, antique glasses, silver, pewter and other metals are listed at the beginning of the catalogue. Oriental rugs, embroideries follow. Among the furniture there are Italian Renaissance chests, chairs, chests of drawers with veneer and inlay, cupboards, mirrors and clocks in Rococo, Louis XVI and Empire, all of very fine quality. East Asian art is represented by porcelains, bronzes and sword shells. In the graphic department there are 100 numbers listed, among these drawings from the 17th to the 19th century, numerous coloured views, Vienna and Munich prints of about 1800. G.

Andrea della Robbia — Portal-Lünette von San Michele Arcangelo

Versteigerung der Sammlung Vieweg-Braunschweig am 18. März bei Rud. Lepke in Berlin

ENGLISH SUPPLEMENT

FRANK E. W. FREUND: EXHIBITIONS AND RECENT ACQUISITIONS IN AMERICAN MUSEUMS

The Detroit Institute of Art has acquired a number of French paintings and furniture of the 18th century, all of which are very important. Mention is also made of a splendid Tiepolo, a Franciabigio, the "Bourbon Bellini", a Matthieu le Nain and a Derain.

The museum at San Diego has received a number of valuable gifts, among these a del Mazo and a Cornelis de Voss.

The recent acquisitions of the Fogg Museum are much more important and extensive: embroideries, engravings by Duerer, East Asian art etc. A number of Spanish embroideries from about 1400 are of especial interest.

Of the acquisitions of the St. Louis Museum a painting by Pieter de Hooch is the most important. Minneapolis is showing a collection of oriental rugs and has purchased a Greek tombstone of Pentelisian marble from the 16th century.

The Toledo Museum is giving the first large exhibition of American antiques about 500 pieces. Recent acquisitions of this museum are: a Flemish tapestry, two Gothic figures, an important Degas. Rochester gave a loan exhibition of old Dutch works. Two rooms were furnished with Dutch furniture and industrial art productions of the period. The following new acquisitions are of interest: the Ocumpaugh collection of Egyptian and classic antiquities, a stucco relief "Madonna and Child" from Donatello's circle and three French window paintings of the 13th century. The Cleveland Museum has added the following works to its collections: a German group statue of wood showing Christ and John, from about 1300, an early Assyrian alabaster-relief, an ivory book cover from the Lower Rhine, 11th century, a sphinx head 6th century, of coarse marble and a bronze statue, Attic, first half of the 5th century, a "Minerva" by Bernardo Strozzi, a Madonna and Child of ivory, French, second half of 15th century. The "Year Picture" of the Hartford Wadsworth Athenaeum was a fragment of a Fra Angelico panel showing the head of an angel.

Cincinnati has taken up a collection which is to be used for founding an Institute of Art. Famous paintings by old masters and the Taft porcelain collection are to be purchased.

The Albright Art Gallery has acquired a terracotta

bust of a girl by Wilhelm Lehmbruck through the generosity of Mr. A. C. Goodyear. The Albright Gallery is the first American museum to own such a bust.

The Worcester Art Museum which up to now has been especially interested in Italian primitives has now acquired an important fragment by Titian, showing a bishop and a figure praying.

WILLE WOLFRADT: HENRI MATISSE

EXHIBITION IN THE THANNHAUSER GALLERY, BERLIN

An opportunity for full examination of Matisse's work has scarcely been granted us. Our idea of his art was based on sporadic views. Indeed these last few years it was pure accident if we saw even one of his works and above all no opportunity was given for studying his youthful productions. A conception of the full extent of Matisse's pictorial and still more of his plastic and graphic works is an actual necessity, especially for anyone conversant with present-day art.

This exhibition shows us his wonderful colour contrasts and we are astonished by the light and bold certainty of his harmony. In Matisse we feel a unity of formal and tonal conception, this we find confirmed by a contour which includes definitely and separately the various details of the picture. His manner of painting is just as far from compositional severity as it is from the absence of system in purely visual painting. Matisse lures us to him through this peculiar combination of absolute unpedantic clearness and cheerful ostentatious nonchalance. He offers us one bright restful feast after another.

The most conspicuous characteristic of his latest development in painting is the manner in which ornamentation permeates his pictures to an increasing degree, without allowing a confusion of ornamental figures to acquire a schematic character, a decorative rigidity. This profusion of ornament includes quite organically the odalisk relaxed attitude of his lounging acts. It is seldom that one can accuse a leader of the one-time "Fauve" of decorative tameness in his artistic conception, a founder of a prevalent manner of a renunciation of all problematic phases. At one time Matisse seemed to be an advance guard, now he has yielded to French tradition, in many ways he has followed Renoir. He creates his pictures for enjoyment, from each of his bright colours breaks forth a ray of hope, each one of his harmonies receives us with caresses and sympathy.

The fine exhibition at Thannhauser's shows chiefly the works of the last five years, but also gives no small space to his drawings, etchings and plastics. And this is quite right for one must recognise the fact that Matisse is in reality independent of colour, his true element. Even when he has no shining space to enclose his lines are winged and his whole productions swirls around the theme of a girl reclining or lying down in a lazy odalisk pose. His sculptures show especial values. Here in rough, separated formations appear a naturalness which the painter did not hide, but allowed to express its effect in a very clarified form. Here we find an indemnity for a boldness sacrificed in another realm of beauty. Matisse, the sculptor, is not merely a curiosity, but a master of the same rank as the painter.

POGLAYEN-NEUWALL: THREE CENTURIES OF FLEMISH ART IN THE VIENNA SECESSION

The Verein der Wiener Museumsfreunde (Association of Vienna Museum-Friends) has opened up an exhibition of Flemish art in the Secession, the result of the interest shown in the London exhibitions of the last few years.

Among the early masters Jan van Eyck, the master of Flémalle, Memling, Goossen van der Weyden, Hugo van der Goes, the master of the Catharine legend, the master of the Ursula legend and Jean Provost are well represented. Of the masters that brought the beginning of the Renaissance to the Netherlands Quentin Massys, Jan Gossert, Joos van Cleve the Older, Juan de Flandes and Jean Bellegambe must be mentioned.

For the great masters of the 17th century the large hall has been used. Rubens' imposing early portrait of a nobleman on horseback, the majestic portraits of Genoan noble ladies, the precursors of Van Dyck's large-figured portraits, can be seen. Van Dyck is represented also with a number of portraits and Bible scenes of very fine quality, not only from his older period, but also from the period he spent in England.

Beside these princes of the Flemish Seicento the works of their contemporaries recede into the background, although there are good names on the list; such as Cornelis de Vos, "Hell" and "Velvet" Brueghel, Teniers the Younger, Joost van Craesbeeck, Jan Fyt, Jan Siberechts.

*

ART NEWS AND NOTES

DRAWINGS IN THE ITALIAN EXHIBITION IN LONDON

The collection of drawings for the Italian exhibition has been carried out very systematically and the result is a very extensive show. There is, however, one reservation to be made. Almost all the collection is devoted to Renaissance art. From the beginning of Baroque on there are decided omissions, so that the full development of Italian art cannot be studied.

The Renaissance examples are for the most part from public collections. The Uffizi and Windsor have loaned their best drawings. There are also sketches from the private collections of the Duke of Devonshire and Henry Oppenheimer, the continental collections of Frans Koenig and Frits Lugt are also represented.

The greatest impression is made by the sketches of the Florentine masters of the 14^{th}—16^{th} centuries, of which there are a great number and which are also interesting from an artistic standpoint. The largest space is given to Leonardo, Raphael and Michelangelo. In central Italy up to the time of Raphael silver point was the chief means of expression in drawing, in upper Italy, however, during the Quatrocento crayon and pen were used almost exclusively. The best of these are by Pisanello and Mantegna. Among the Venetian sketches of the Renaissance are drawings by Giorgione, Titian, Tintoretto.

The same period, 1400—1600, is shown in the exhibition of the Print Room of the British Museum, which has opened up its extensive collection of Italian drawings. The two exhibitions together offer a most convenient opportunity for study and present a most complete show of Italian drawing of the Renaissance. Scharf

EXHIBITION OF FRENCH SCULPTURE IN THE DEMOTTE GALLERY NEW YORK

A small but very interesting exhibition of French sculpture was opened in the Demotte Gallery, New York, the end of February. The show is confined to a display of a number of good examples which demonstrate the development of the Madonna type from the 12^{th} to the 18^{th} century. At the same time the characterics of each type are made clear, and an idea given of the variations in conception, as well as in the artistic attitude in France.

REMBRANDT EXHIBITION IN BERLIN

This exhibition is divided into three divisions: paintings, drawings and etchings. The last two departments have been delegated the larger space. The paintings, which are shown in two rooms of the nine given over to the exhibition, are confined to a few works. They are intended as an introduction to the various phases of his creative development as a draughtsman and etcher. This exhibition therefore differs from all others in that the etchings and drawings have been given the place of importance. All of his periods and technique can be seen, also various studies and composition sketches. 40 pieces from the Koenig Collection in Haarlem and a few drawings from private collections have added greatly to the material available here.

THE PAINTING OF THE ABSTRACTS AND THE SURREALISTS

The Kunsthaus of Zurich is showing an exhibition of this group of painters, that is those who are of importance. The initiative steps for this exhibition were taken by Giedion (Zurich). This show has been displayed in the Graphic Cabinet in Munich in the mean time and will also be shown elsewhere. Giedion recognised the necessity of showing these "unpopular" artists. Hans Arp (Paris) secured most of the works. A selection has been made which may at first seem to be subjective, but which has, however, brought out the chief characteristics. Originally Giedion planned a more extensive view: "The new Optics". This idea was to include new ways of seeing and new medelling; new painting, sculpture, architecture, furniture, utensils were to be shown together. An important subject. This idea must be carried out so that all the subterranean connections of these last years in the various spheres of art may be brought to light and show how the wheels of time cannot be turned back by open or disguised reactionaries. Roh

COLOGNE

Some time ago the Cicerone drew the attention to certain projects relative to the Wallraf-Richartz Museum in Cologne. In the building of the museum is a cloister of the 14^{th} century, which would disappear should the building be torn down as planned. Our statement of the rumour caused some uneasiness. The city council of Cologne thereupon found it necessary to assure us that there was no thought of making any changes.

It is also interesting to note that the second Goethe (the first by F. C. Colbe was brought to light again some months ago) after being stored for ten years was again placed on show in the Museum.

This second one is especially invaluable for the ancestoral gallery of world literature for it was painted by Joseph Raabe in 1814 on Goethe's order for his two friends, Boisserée and Bertram, and 1876 presented to the Wallraf-Richartz Museum by the widow of Sulpiz Boisserée together with dedicatory verses written by Goethe himself for "Christmas 1814"; this portrait is in the opinion of the poet "the best, that I know" (Letter to Cotta, 1816). The letter goes on to say that the picture "belongs to the Boisserée family in Heidelberg; it was painted in oil a year ago by Lieutenant Raabe and has the advantage of being small enough that an engraving of the same size can be made". Melchior Boisserée writes to his brother: "The portrait is so beautiful — it is a likeness in such a true and pleasant way, that everyone says it is the best among the many portraits of the great man for usually these portraits idealise too much". And yet Raabe was no genius, he was, however, a very conscientious worker, one of those painting society-chroniclers, who knew how to reproduce with the exactness of a camera. Jatho

THE COLLECTOR

BERLIN AUCTIONS

Wertheim has announced the auction of four collections. On March 25th and 26th the collection of Georg Baschwitz will be placed on sale, it includes mostly 18th century works of art. Of the artists represented must be mentioned Rosalba Carriera, Anton Graff, Kupetzky, Johann Heinrich Tischbein, Hackert. Among the other objets d'art offered is Baroque and Empire furniture, German porcelain of the 18th century, East Asian porcelain, and Potsdam and Silesian glass.

On April 30th the collections of Mr. Renner-Hamburg; of Birger Svenonius-Stockholm; of E. Zimmermann-Berlin will be offered for sale. In the Renner Collection is a Van Dyck, and pictures by Jan Brueghel, Pieter Claes, Saftleven and others. The Svenonius Collection includes all schools with the exception of the German: Jan Steen, Fabritius, Berckheyde, Jordaens, Nicolas Maes, Longhi, Tiepolo, Albani, Largillière and J. Hoppner. Of the pictures in the Zimmermann Collection should be mentioned the Flemish "Bewailing of Christ", about 1500, the portrait of a lady by Antonis Mor (dated 1565), a portrait of a child by Nicolas Maes signed in full and dated 1665.

Cassirer and Helbing are planning an auction of the collections of Tony Strauss-Negbaur and F. von Wolff-Ebenrod. The Strauss-Negbaur Collection has attracted the attention of the public through the sale of the collection of coloured Japanese wood-cuts. Now the drawings, furniture and decorative works of art are to be sold. The paintings of the Wolff-Ebenrod Collection we discussed when they were exhibited in Barmen by the Art Association last summer. The date of this auction has not yet been fixed. S.

AUCTIONS TO BE HELD BY C. G. BOERNER

On May 5th and 6th Boerner will auction the collection of Mr. Ehlers, Goettingen, and Dr. Gaa, Mannheim, in Leipsic. This latter collection brings sketches for the most part by Dutch and Flemish masters. The Ehler collection offers drawings from the Flemish, Italian, Swiss and French schools.

The prints offered are notable because of the duplicates from the Eremitage and other state museums of the Soviet-Union. Among others is a very fine early print of Rembrandt's "Hundred Guilder Piece." There are also English mezzotints and coloured French prints together with rare coloured views of St. Petersburg. Early masters in engraving are also represented: Master E S, Master W (with the key), Schongauer and his school as well as Meckenem. S.

LONDON

Sir Joseph Duveen and Ernest W. Innes have presented to the British Museum an early Duerer study, formerly in the Vallardi Collection. It shows John with the Virgin and a few other figures, a detail study for a Crucifixion. This drawing belongs to about the same period as the Pieta picture in the Munich Pinakothek. h. r.

THE PELLERIN COLLECTION IN PARIS

There were hopes that Pellerin, the well-known collector, would leave his collection, which contains among others some of the best Cézannes, to the Louvre. This hope, however, was not realised. According to the will only three still-lifes have been turned over to the Louvre by his heirs. The collection which is valued at 80 million francs at the least is to be auctioned. New an endeavour is being made to have the whole collection exhibited before this takes place. K.

ENGLISH SUPPLEMENT

EMIL WALDMANN: COURBET'S LEIBL PORTRAIT

This Leibl portrait unknown up to the present and here for the first time reproduced is the only artistic memento of the friendship between these two artists. In 1869 Courbet met Leibl who was then twenty-five years old at the International Art Exhibition in Munich and called him "the best living German painter" after having seen his portrait of Mrs. Gedon. In spite of the difficulties of a difference in language they became friends and saw each other again when Leibl was in Paris. Because of this Gedon portrait Leibl was invited to come to Paris by the Duke Tacher de la Pagerie, a cousin of Napoleon III and also by Madame de Seaux who was then painting under the pseudonym of Juliette Braun. They often visited one another in their studios and Courbet brought his pupils and friends to Leibl. When Leibl was at work he said: "Restez-ici". They were to stay there to see how simply this young "peintre Allemand" painted. At that time toward the end of 1869 or the first half of 1870 Courbet painted the master of the Gedon portrait who had received the golden medal. At the outbreak of French-Prussian war Leibl left Paris and the portrait was left in Courbet's studio. Courbet was shortly after this in great difficulties. He was brought to trial for his part in the Vendome column affair after the fall of the Communard and condemned not only to prison but also to the payment of 323000 francs. He therefore left Paris and fled to Switzerland. His property was confiscated by the government and sold at public auction as it happened by an art dealer whom Leibl knew and who later exhibited Leibl's pictures. The Leibl portrait was sold to a Paris family who in turn sold it recently after it had been exhibited last year in the great Courbet Exhibition in the Rosenberg Gallery. In this family it was always called "Le peintre Allemand". In the mean time Leibl himself had been forgotten in France.

The portrait is, however, most certainly Leibl.

KURT ERDMANN: THE OLDEST ORIENTAL RUGS

The fact that during the 13th and 14th centuries handmade rugs of various sorts were manufactured in Asia Minor is proven by the numerous reproductions of such rugs found in oriental and Italian pictures of this period. Up to the present, however, it had been possible to find only one of the rugs seen in these pictures. This was the famous rug with the two square divisions in which the struggle between Phoenix and the dragon is reproduced as the motif in the centre. This rug is displayed in the Islam art department of the State Museum of Berlin (ill. No. 1). This rug or at least a rug of the same pattern is to be seen, as Wilhelm v. Bode discovered in 1891, in the fresco, "The Marriage of the Foundlings", which was painted by Domenico di Scala in Siena (1440—1444).

The rug belonging to the Berlin Museum is no longer intact, the border on the right side is lacking. From the manner in which the rug is damaged and the edges of the upper and lower borders the conclusion may be drawn that there were originally four or perhaps six divisions. In the first case the rug would have been square, a form seen later in the rugs manufactured for the Turkish court and the so-called "Egyptian" rugs. In the second case the arrangement would have been transverse, an arrangement not seen later, which to the eye schooled to the classical form would seem even strange. In spite of this fact the reproductions seen in Italian pictures would make this transverse arrangement probable, so that the conclusion is drawn that the lengthwise arrangement of design seen in later rugs and which is only once reduced to a square form without direction had not yet come into vogue in the rugs of the 13th and 14th centuries.

Only a short time ago a second similar rug has been found. This rug in spite of the many similarities still brings something new. It comes from a small church in Marby in Jaemtland (Sweden) and is now in the Statens Historika Museet in Stockholm (ill. No. 2). A technical investigation by Professor E. Fleming of Berlin showed that this rug corresponds not only in general details but also in a series of peculiarities in technique so that there is no doubt but that we here have a second example of those early oriental rugs, of which up to the present only the Berlin example was known.

In the arrangement it agrees with the Berlin rug. It consists of only two divisions, thus corresponds to the rugs seen in many Italian pictures on the window sills of the houses. In each of the square fields as in the Berlin rug there is an octagonal field. The border shows a somewhat richer treatment yet it corresponds to the Berlin example. There are variations only in the design which

differs from the other rug. Both the divisions show two birds facing each other in a tree. The top of the tree is formed by geometric figures placed together. These are repeated at the bottom symmetrically. Conventionalisation is here very far advanced.

This newly discovered rug therefore offers a very interesting problem. The early animal rugs, the development of which can only be traced in oriental pictures, were followed about 1400 by a new sort, a change which no doubt was due to eastern, probably east Asian influence. The Phoenix-dragon design in these rugs is more satisfying from an aesthetic standpoint than the former designs and for this reason probablably supplanted them. After 1450 rugs with the old patterns are seldom seen in pictures. On the other hand as there can be no doubt as to the connection between the rug in Berlin and that in Stockholm the situation is as follows: the workman who made the Stockholm rug worked at a time and in a district in which the new kind of rugs was being made. He made his rug in accordance with the new form but took for his center motif an old pattern. It is a strange chance that the two examples of such a wide spread rug should be so different. They thus present a problem which can be solved only by indirect means.

The provenienz of the Stockholm rug from a small abandoned church in Sweden brings with it another problem. One would think that this fact is an argument against an oriental origin. And yet in the possession of the Nordiska Museet in Stockholm there is a cushion cover, which definitely imitates a rug of the kind in the Berlin Museum (ill. No. 4). The animal figure in the center can be interpreted only as a dragon and is designed evidently after the same pattern as was used for the Berlin rug. With this a definite proof is given that the northern textiles imitated oriental rugs. There must have been therefore examples of these early rugs in the country, where they may have been brought by Norwegian pirates who often went as far as the Mediterranean.

GEORG BIERMANN: PAUL STRECKER

One of the many of that younger generation who have been made serious and thoughtful by the trend of the times had the great fortune before the war to see Cézanne; that was in 1912, when I exhibited Dr. Reber's collection at Mathildenhoehe, Darmstadt, a collection which comprises almost a dozen of this master's chief works as well as other fine works of older and more recent times. This fact I mention because at that time a publisher's son, then very young, came from Mainz to Darmstadt, saw Cézanne and decided then and there to become an artist. This was Paul Strecker. He held to his purpose throughout the war and revolution and to-day he is painting in Paris, that is, in that city which alone of European cities offers the atmosphere for artistic work. His is taking his work seriously and is certainly no flaneur in the fields of art. He has lived Cézanne through and through and with the work of this great master he has developed his own talent and found his own means of expression although the master of Aix can still be seen in the younger artist's pictures. His colours do not "reverberate", are without light, there is no "bell tone" as is found in Cézanne's works and yet there is a consciousness in the harmony of whole. The tone of this master clings to ones memory, it is a handwriting, figuratively speaking, and the fact that it is not forgotten, that one continues to like to see it, shows that there is something attractive in this talent.

ART NEWS AND NOTES

CINCINNATI

The Museum of Fine Arts has reopened here with an extensive exhibition which has been arranged by the new director, Mr. Walter Siple. The exhibition shows, as it were, the program of the new director, who desires to place the museum on a better basis and enliven the art life of Cincinnati.

F.

PARIS EXHIBITIONS

Kandinsky, although he is one of the leading German painters, is little known in France. Some time ago, if I am not mistaken, some of his wash drawings and water colours were shown at the Galerie Zak. The present exhibition, however, gives a much better idea of his development. 40 pictures are on display most of which were painted between 1927 and 1929. They show for the most part full deep colours, some have more delicate and fantastic tones.

M. Vollard conceived the strange idea of having Chagall illustrate La Fontaine's fables. These pictures, over a hundred in number, are on exhibition at Bernheim jeune. Chagall has never before shown such happy colouring and composition as in these pictures which remind one of Russian peasant art. Whether, however, as M. Vollard thinks they interpret correctly that very French and most cultured of French poets, La Fontaine, is another question.

P. C.

HANS BOERNER

The present owner of the noted firm, C. G. Boerner of Leipsic, who is one of the best connoisseurs on old graphic art, has been given the honorary title of doctor of philosophy by the University of Leipsic. The spring and autumn auctions of this firm are important events for the international art market. This is due chiefly to the energy and knowledge of the present owner. b

THE LITERATURE OF ART

GEORGE F. HILL: DESSINS DE PISANELLO. Selected and reproduced with an introduction and notes. Paris and Brussels, Les Editions G. Van Oest, 1929.

The learned curator of coins and medallions in the British Museum George F. Hill, published his first book on Pisanello twenty five years ago. Today he may well be considered the best connoisseur of Italian medallions, and also of Pisanello. This strange Veronese shows his manifold talents especially in his sketch books and as drawer he is one of the outstanding figures of the Quattrocento. The chief works which he has left us are preserved in the Louvre. Guiffrey was the first to try to arrange Pisanello's drawings. Later editors caused some confusion in the material. Hill has taken the important and profitable task upon himself to order the works of Pisanello which are in the Louvre without confining himself in his book entirely to the Louvre works of Pisanello. Some of the doubts which Hill expresses as to certain attributions seem to me to be correct. The question is not so complicated when it comes to the drawings. The handwriting and the technique speak a very characteristic language and also for the dating there are certain aids, and even where these are insufficient the dialect on the sketches with writing on them serves to place them. Hill's investigation of all the circumstances which might serve as an aid in dating and attributing the drawings is exemplary. Therefore this work on Pisanello may be designated as one of most important and most valuable of the Quattrocento literature of the last few years. Biermann

TSUNEYOSHI TSUDUMI: DIE KUNST JAPANS (The Art of Japan). Leipsic, Inselverlag, 1929.

A Japanese with a European scientific education writes of the art of his country in German, as he would like to have it seen and comprehended. He tries to write with Japanese intelligence in European terms and from the standpoint of European aesthetics. The fundamental idea with which he tries to comprehend all phases of Japanese art is the idea discovered by him of boundlessness. Under boundlessness Tsudzumi understands the immanent postulate of Japanese art, not to produce an isolated work of art, filled with individual life, but rather a work of art that is a part of infinite life and of reality. With this idea in view he treats in the first part the "The Art of Modelling Nature", which comprises not only gardening, plants in pots and flower arrangements, but also nature painting, industrial art and nature poetry. In two further chapters he discusses under the idea "boundlessness" "religious" art in architecture, plastic, painting and poetry and the "Lebensgestaltung" (formation of life) in painting, poetry, dramatic art, dancing and music. In his system all arts are symbols of nature itself and have become so through the fantasy of a person with aesthetic feeling. The fact that this idea of Japanese art is scarcely to be found in European books on the art of East Asia makes this work by Tsudzumi especially valuable. Scharf

THE COLLECTOR

NEW YORK ART MARKET

The second half of the season has begun and it is hoped an improvement will be seen, for the last four months have been exceedingly difficult for the New York art market, in spite of several large sales made to capitalists and collectors.

Only one auction during January evidenced any great interest, that was the sale of the American furniture collection of Mr. Philip Frayderman of Boston. For some of the furniture sold very high prices were paid, which shows that even in bad times money is to be had for Americana.

The important auction of the Ercole Canessa Collection, which contains Antique, Middle Age and Renaissance works, has been postponed until March 29th. This auction is to be preceded by another, the sale of the collection belonging to Prof. Nikolas Roerich, who intends to use the proceeds for a museum and for furthering education.

This collection contains among others the following paintings: "Madonna and St. Anna" by El Greco, apparently a study for the picture in the Prado; a "Madonna and Child" by Simone Martini, painted before 1320, the most important Sienese work which has appeared on the American market; two panels with Saints by the early Venetian, Lorenzo Veneziano; a "St. Catharine" by Bartolo de Fredi from the end of the 14th century; a signed painting by Palmerzano; a "Venus and Amor" attributed to Veronese. F.

BERLIN AUCTIONS

Paul Graupe and Hermann Ball will auction the Seligmann Collection April 28th and 29th. This collection is one of the most important private collections of art of the Middle Ages. Early Christian works of the Hellenist and late Classical period up to the end of the Gothic are represented in this collection giving an extensive picture of art development of over fifteen centuries. Dr. Seligmann has taken thirty years to gather together this important collection. Dr. Seligmann was especially interested in the industrial art works of early periods. Among others is an early Christian bronze lamp from Anatolia, a number of Coptic stuffs, East Gothic and Frankish ornaments of the 5th and 6th centuries. Especially extensive is the art of the Middle Ages, here we find a small gilded copper reliquary of French origin of the 11th century, a bronze reliquary box from Lower Saxony, and a silver altar decoration from Metz. There is also an extensive collection of bronze works of the 12th century, and several interesting sculptures and reliefs.

On April first Lepke is auctioning paintings of old masters from various collections. The collection of Count H. brings a number of Dutch paintings of the 17th century, most of which are small size, among them pictures by Jan Steen, the Ostades, Jacob van Ruisdael, van Goyen, Vlieger, Ochterveldt. A foreign museum is selling paintings by Wouvermann, Hubert Robert, Grassi, Tischbein, Canaletto and Guardi. Further pictures from private collections are also to be sold among these a Jordaens, v. d. Helst and others.

On April 2nd Lepke brings an auction of industrial art and furniture. Here the French predominates.

LONDON AUCTIONS

The sale of the Barnet Lewis collection, which took place the end of February at Christie's (report in No. 4, p. 120), brought decidedly varying results. The French furniture was purchased by the owner thirty years ago at a much higher price than he received for it, in fact it was valued even lower than last year. The old English silver brought also the prices quoted on the present day market, which in no way compete with those of the past. The greatest interest was shown for the pictures, which were of importance for the English and American dealers, and brought good prices. (Prices listed in our auction list enclosed.)

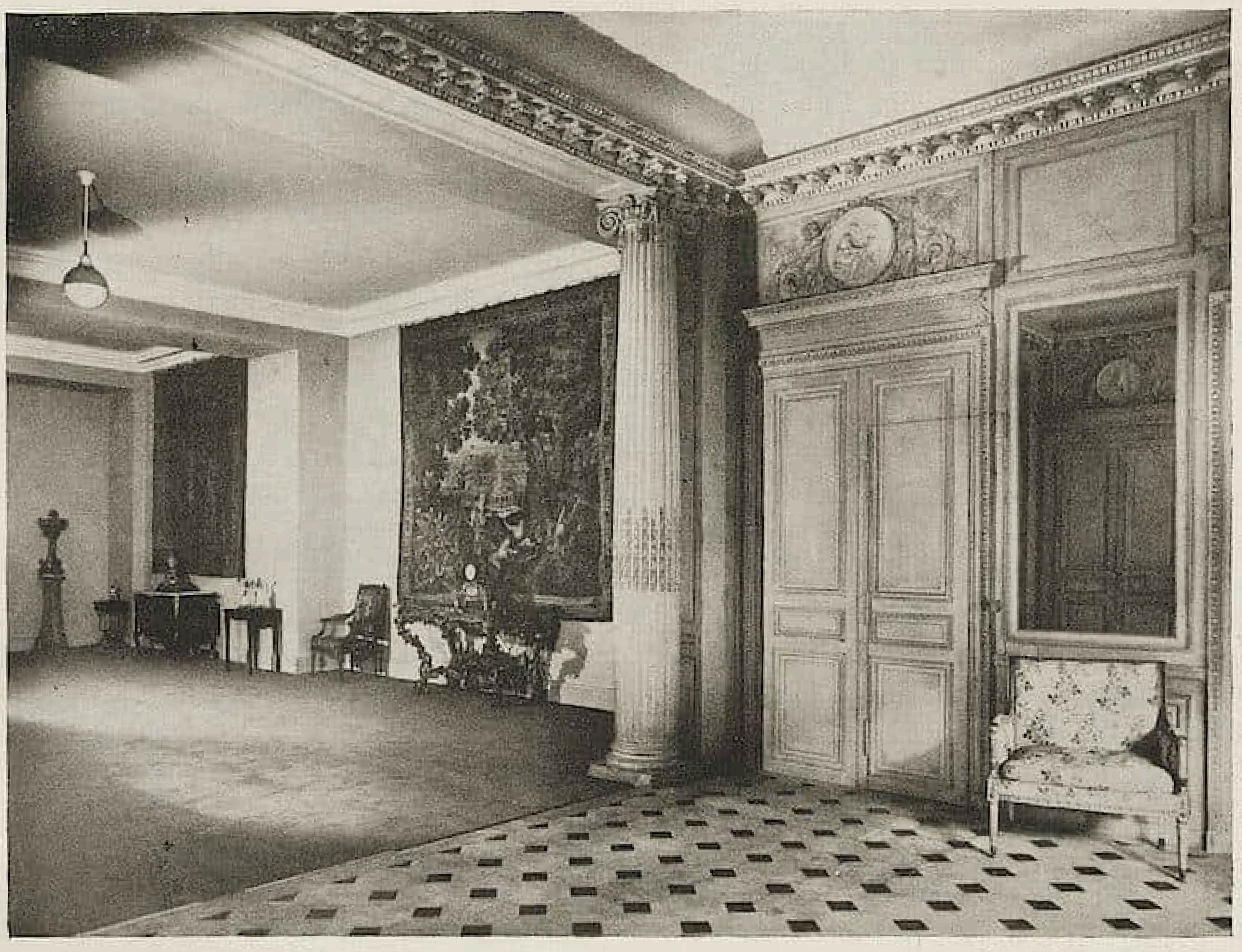
The auction of the Landsdowne House sculptures (Report No. 4, p. 116) shows how few collectors are interested in this field of art. On the average the prices paid were lower, sometimes, however, higher, seldom the value attributed to such works of art. Brummer (New York) the most interested buyer paid for the "Wounded Amazon" (No. 59) 28 350 £, for the fragment of a tomb relief from the first part of the 4th century 5250 £ and also offered the best prices for the Assyrian reliefs. Browne secured the Heracles statue (No. 34) for 4830 £, but Spink had to pay only 2100 £, for the beautiful Hermes. The German art dealers were represented only by the firm of Rosenbaum (Frankfort-Berlin), they secured the Roman tombstone monument (No. 74) and a very splendid candelabre for a very cheap price. Canova's charming sleeping nymph (No. 119) was bought for the Victoria and Albert Museum for 630 £ h. r.

OPENING EXHIBITIONS

The galleries of Van Diemen and Dr. Benedict & Co. have now taken the rooms formerly occupied by Dr. Otto Burchard & Co., No. 13 Bellevue St. Dr. Burchard & Co. has moved to 5 Friedrich Ebert St.

Van Diemen and Benedict have arranged a little exhibition of German portraits of the 18th century Their own collection has been extended by loans so that the present show gives a view of the century in a few but characteristic pictures with nearly all of the important artists represented, A. Pesne, Desmarées, Matthieu, Ziesenis, the Tischbeins, A. Graff, etc. The choice of this theme which is so suitable for an exhibition because of its festive and decorative effect is all the more welcome as the famous Darmstadt exhibition of 1914 aroused little interest among collectors and connoisseurs because of the outbreak of the war and since then no larger collection of representative works has been displayed.

Dr. Otto Burchard has opened his new rooms with an exhibition of old Chinese art. The most important place is here given to a series of three richly decorated covered vessels, which belong to the Tsin period. The Chou period is represented by two vases with handles and an interesting ram's head. To the 6th and the 8th centuries A. D. belong a number of sculptures in stone. From the masterly ceramics of the Tang period is the mighty figure of a horse with yellow-white glaze, and a number of rare pieces with blue glaze. From later periods there are fine examples of Sung, Ming and Kangshi porcelain.



Einer der Ausstellungsräume der neu eröffneten Galerie Arnold Seligmann, Berlin

ENGLISH SUPPLEMENT

RAIMOND VAN MARLE: AN ALTAR PIECE FROM THE AVIGNON SCHOOL

During the period of papal supremacy Avignon was a centre for various national art movements.

When Simone Martini, the great Sienese, began about 1340 the decoration of the papal palace in Avignon, he brought with him his brother Donato and also Matteo Gianetti da Viterbo, who after the death of Simone in 1344 took over the direction of the decoration of the palace. In the bills the names of six other Italian painters, eight Frenchmen and one German are to be found between the years 1343 and 1346, and in 1377 an Alsatian.

All the painting which we know of from this period in the Avignon palace and the Villeneuve-les-Avignon Carthusian monastery shows in my opinion a very clear and decided Sienese character, here and there a few characteristics which might be designated as French.

At the beginning of the fifteenth century this had changed. At that time French painting acquired a decidedly national character and not far from Avignon in Catalonia an important school of painting was founded. From the early Middle Ages on Catalonia had been an important art centre, especially for painting. For instance at the beginning of the 15th century that great late-Gothic master, Lluis Borassà, was at work.

There are very few truly French paintings from the last part of the 14th century and the beginning of the 15th century. Most of them were apparently executed in Paris or rather in Burgundy for the reigning princes by Flemish masters, so that the school of Avignon after the return of the pope to Rome was only of little importance and gradually came under the influence of the diligent and numerous painters of the Catalonian school.

There are only a few paintings which can be attributed to Avignon from the beginning of the 15th century. There are two panels showing sixteen pictures from the life of Christ, twelve saints, half-length figures of Christ, the Virgin, John and the instruments of Passion. They were designated as south French.

In the Bachofen-Burckhardt Museum in Basle is a Crucifixion with numerous figures which has been designated as French, but must definitely be at-

tributed to Avignon .The five pictures which are here reproduced were painted at about the same time and have the same origin. In addition to another Crucifixion with numerous figures we see here the birth of John the Baptist, John preaching to a large audience out-of-doors, two other panels show John, the Evangelist, writing his revelations on the isle of Patmos, the last picture shows us the story of the Evangelist and the two rich youths who were converted by the heathen philosopher Cratos and the Evangelist to poverty.

Traces of Catalonian influence in these pictures is very evident. The form of the panels and the frame, the work in the golden background and certain types seem to show Catalonian origin. There is, however, a softness and flow of line which is rather French than Spanish in its effect.

A comparison with the Crucifixion in the Basle Museum clearly shows the origin of the Avignon panel. No one will doubt but that this is a French work, and it is clear that this painting and the five panels of M. Brimo de Laroussilhe belong to the same group; the picture in Basle is more decidedly French.

The very evident Catalonian influence on the school of Avignon may be a new idea for many — this influence made itself evident after the Sienese influence had declined — but the attribution to Avignon of a number of paintings with a touch of Catalonian characteristics from a somewhat later period is indeed a confession that the Catalonian supremacy in the painting of Avignon during the 15th century was a recognised fact.

ALFRED SCHARF: REMBRANDT'S LANDSCAPE WITH THE BAPTISM OF THE CHAMBERLAIN

This picture forms the link in style between compositions with figures in a landscape and pure landscape paintings. It is dated 1636 and is one of the largest of the landscapes by Rembrandt that are known (28 in. by 40 3/4 in.). It is now in possession of the Matthiesen Gallery, Berlin, having been purchased by an English art dealer from Ravensworth Castle.

There are two style-factors which have left undeniable traces in this painting, in spite of the fact that Rembrandt's hand can be seen in every detail: Lastman's manner of figure-composition and the Hercules Segher's landscape manner. Lastman has depicted the baptism of the chamberlain several times. None of these compositions has been used in detail by Rembrandt, he has nevertheless in addition to the motif used some of the details of Lastman. Of much greater importance for the composition is the influence of Segher's landscapes. Such details as the mountain landscape, the cascade, the background with fantastic buildings belong to Segher's repertoire of motifs. But to his warm monochrome Rembrandt has added a strong light entering from the left this light brings out strong contrasts of light and shade and thus creates a depth. A broad landscape encloses the small figures which have become thereby merely details and are also, after the manner of Lastman limited to a very small number. The whole light floods the landscape, only a few patches of light are thrown on the figures. In this way the colouring of the figures is harmonized with the delicate colour and shadow-tones of the landscape. The bright colouring of Lastman and Segher's warmth of colour is even here in Rembrandt's earliest landscape subordinate to the master's chiaroscuro.

ALFRED KUHN: FOUR POLISH SCULPTORS

Poland has not many talented sculptors, nevertheless there are a few remarkable artists who show the chief possibilities in sculpture: Dunikowski, the Gothic movement sculptor, Wittig, the tectonic monumental sculptor, Szczepkowski, the wood carver and Zamoyski, the pupil of the West.

Xaver Dunikowski was born 1876 in Cracow. He is trying to attain a superlative expression of feeling. An ascetic spirit of the Middle Ages, an absorbing piety is found here contrasted with a worldly affirmation of our times. His art is a protest against realism. Dunikowski has repeatedly depicted the mystery of motherhood: pregnant women meditating deeply on the coming miracle. For his spiritualization of matter he found expression in an increasing simplification of form. The surfaces are broadened, the proportions extended, the various cubes placed side by side. This was Dunikowski's style up to the war. Even at the end of this period the monumental tendency became stronger. In addition we find evidence of influence from wood carving. Paris influences can be seen. Dunikowski also goes back to archaic sculpture but happily overcomes this inclination.

Edward Wittig who was born in Warsaw 1879 is quite different. His first works are influenced by Rodin. Then in 1908 we find a tendency to simplification of form, especially in stone. The feeling for a uniform mass is uppermost. Quite primitive

mass forms he now uses after the manner of Maillol and Bourdelle. From then on the artist tries to solve the problem of monumental sculpture. Even his portraits acquire a heroic tendency and a continued simplification of form. His greatest success was the aeronaut monument of 1923. This piece of sculpture was one of the works which made the strongest impression in the Exhibition of 1929 in Posen.

Jan Szczepkowski is carrying on the great wood carving tradition of the Polish people. It is evident that in a country where wood building is predominant woodcarving for decorative purposes would be fostered.

Very instructive was the Polish chapel by Szczepkowski in the Paris exhibition. Here the character of his art was very evident. The figures are completely a part of the architectural whole. This robs them of all corporality. The relief principle is carried out to the last degree. His strength no doubt lies in the composition of very large surfaces. He has a feeling for wood and the laws of block, a feeling seldom found to-day.

A great contrast is to be seen in the works of August Zamoyski, who was born in 1893 and is now living in Paris. His art developed in Germany and France has nothing Polish about it. Up to 1920 groping attempts at cubism, then after 1920 monumental style, influence of the Egyptians and the primitives, combination of single forms, extension of surfaces. Then in 1927 a great decision. The sculptor turns to stone carving, to granite, basalt. Here his material gives him form, the form for which he had been honestly seeking. It is true there are touches of Maillol there, but only in so far as the two artists are trying to acquire uniform mass, heavily weighted, resting in itself and sacred for them as material[1].

ART NEWS AND NOTES

RECENT ACQUISITIONS OF THE BOYMAN MUSEUM IN ROTTERDAM

Landscape paintings by Lievens, Rembrandt's Leyden friend and co-worker are very rare. Only about ten are known. A short time ago Dr. Hannema, the director of the Rotterdam Museum, succeeded in purchasing a fine and characteristic landscape with trees by Lievens; a view of a sand dune is depicted, in the foreground a man on horseback, stopped by a beggar. This picture like the other landscapes is not signed and was formerly considered a Rembrandt. M. D. H.

[1] Excerpt from »Polish Art from the Beginning of the Nineteenth Century to the Present«, recently published by Klinkhardt & Biermann.

PARIS EXHIBITION

In that somewhat loosely connected group of Impressionists Camille Pissarro is beginning to gain recognition. On the occasion of the hundredth anniversary of the birthday of the master, who died in 1903, the Orangerie Museum is giving an exhibition. About 150 oil paintings, 50 wash drawings, water colours and pastelle pictures, all the artist's oeuvre as an etcher give a very complete picture of his development.

Pissarro stood for a long time in the shade of the five great masters: Manet, Monet, Renoir, Corot and Cézanne. This may be due to the fact that very often he used the manner of his friends in his paintings which gave the wrong impression that he probably was merely an imitator. His characteristic lies in his attitude toward nature. He sees nature without any prejudices with a "bonhomie". This characteristic he retains whether toward 1863 he uses a dark palette, whether he is influenced by Cézanne, or whether he allows himself to be led astray by the pointillism of the pupils of this school. In spite of this Pissarro clings with his whole soul to simple reality. Light is never for him the only and last goal. He is without pose. The most individual of his works are his pastelle and wash drawings. P. C.

THE COLLECTOR

THE FIGDOR AUCTION

The fate of the collection of Dr. Albert Figdor has now been settled. This year a part of the collection about 4500 works will be auctioned in Vienna and Berlin. This is that portion of the collection which has been left to the owners after the settlement with the Austrian government. From the 11th to the 13th of June collectors and art dealers will foregather in Vienna from all parts of the world to participate in the auction of the first part of the collection. The other part will be sold in Berlin at the beginning of September. Both auctions will be under the auspices of the firms, Paul Cassirer, Berlin, and Artaria and Glueckselig, Vienna. In the first sale tapestries of the Middle Ages, embroideries and laces and oriental rugs will be placed on the market. In addition will be sold groups of metal works, such as lead and pewter objets d'art of the Middle Ages and Renaissance, gold and silver smith works, copper and bronze objects. Further furniture of the Middle Ages and Renais-

sance from Germany, France, Italy and Spain. The Berlin auction will include the paintings, among these works by Giovanni di Paolo, Hieronymus Bosch, Bernhard Strigel, the master of the Magdalen legend, also German, Italian and French sculptures in wood, stone, terracotta and works by Andrea Riccio, Andrea Verrocchio, Desiderio da Settignano; further bronze objects from the Romanesque period up to the Renaissance, caskets of wood and metal. A preliminary prospectus gives information regarding the contents of the first two auctions.

THE AUCTION OF A WELL-KNOWN VIENNA COLLECTION

Old drawings, miniatures, paintings and sculptures

Again a fine Vienna collection is being sold, the name is not being mentioned. C. G. Boerner of Leipsic, Paul Graupe and Hermann Ball of Berlin are auctioning this collection together. It is to take place the middle of May at the rooms of Paul Graupe in Berlin.

Among the pictures is a very fine triptych by Joos van Cleve, a splendid "Last Judgment" by the master of the "Life of the Virgin"; among the sculptures a French alabaster Madonna from the 14th century, a fine German "St. Sebastian" from the 15th century, a French "Christ" from the 13th century. The best piece in the collection of miniatures is a "St. Jerome" by Cosimo Tura. The collection of drawings includes many choice pieces of first rank. Among the early Italians the chief sketch of interest is a large head of a man by Ghirlandajo, a splendid double sheet sketch by Filippo Lippi, a "St. Jerome" by Pinturicchio, the most valuable is an original Raphael, an early silver point on red ground.

Among the early German drawings is a Holbein the Elder, a Huber, a Cranach, one by Urs Graf and one by Manuel Deutsch. Among the Flemish drawings the best is a sketch of an Apostle by an artist near to Jan van Eyck, a sheet with sketches on both sides by someone from the circle around Jan van der Goes. Further there is a splendid drawing by the elder Breugel and a fine Rembrandt, in addition many fine Flemish drawings of the 17th century. The two abundantly illustrated catalogues will be issued the beginning of April.

AUCTIONS IN HOLLAND

The spring season will be opened April 8th by Mensing & Sohn with a series of auctions in Amsterdam, of these the collection of arms belonging to Mr. Wenzel Koehler from Dortmund is of especial interest. This collection includes armour, swords, show-swords, daggers, powder horns and last but not least guns and cross-bows, some show very charming hunting scenes engraved. After this there will be an auction of the collection of old and new paintings belonging to Dr. J. Hastog from Utrecht, with works by van Goyen, van der Neer, P. Bril and others.

On sale is also the collection of modern Dutch paintings belonging to the Pynappel Collection and the collection of Mr. Albert Neuhuys, a Dutch painter. M. D. H.

MUNICH

The Hugo Helbing Gallery of Munich is again putting on sale an important porcelain collection on May 8, 1930. It will include the collection left by Dr. Karl Lanz of Mannheim and also a collection from Switzerland. Both collections show dishes and sculptures and are arranged according to the models, ornamentation and state of preservation. There are not only very fine examples but also very rare ones, chiefly from Meissen, Fulda, Frankenthal and Nymphenburg.

NEW YORK

The American Anderson Galleries have announced for April 10th to 19th the auction of the Havemeyer Collection, New York. This consists of pictures from the collection of Mr. Havemeyer or rather his heirs, which were not left to the Metropolitan Museum. There are numerous Persian, Japanese and Chinese works of art of various kinds, not less than 1000 Japanese works and more than one hundred Chinese rugs; further old Greeck and Roman glass; 119 paintings by famous masters, Francia, El Greco (St. Peter), Goya ("La Maitresse de Goya", 1799), Juan Carreno de Miranda, David (portrait of a young girl in a white dress), Delacroix, Courbet (ten pictures) and Cézanne. F.

A NEW ART DEALER IN BERLIN

The famous Paris art dealers, Arnold Seligmann & Co. have opened up a branch at Bellevue St. 5 in Berlin. This house makes a speciality of French furniture of the 18th century, tapestries and sculpture of the Middle Ages.

ENGLISH SUPPLEMENT

ALFRED SCHARF: A PORTRAIT OF A WOMAN BY HANS MUELICH

In the year 1540 Muelich painted the portrait of Andreas Ligsalz, then the chamberlain of Munich and later bourgomaster. Two years later he finished a portrait of the latter's wife. In the meantime, however, he went to Rome where he saw the unveiling of Michangelo's "Last Judgment" in the Sistine Chapel on October 31st, 1541. Although this gigantic work made a great impression on him and its influence can be traced in his figure compositions, neverthless this Roman visit evidently had little influence on his portraits. In style there is little difference with the exception of certain details in motif between the two Ligsalz portraits. This impression is also confirmed by the portrait here reproduced, which was painted in the same year in which he was in Italy, as the inscription thereon states. It is the only work by Muelich from the year 1541 that we know and because of the close relation to the portrait of Andreas Ligsalz's wife was painted in Munich just after his return, that is, just before the end of the year, as the artist was still in Rome the end of October and probably the beginning of November. The supposition, which Roettger upholds, that Muelich did not return to Munich before the spring of 1542, is scarcely probable.

ECKART VON SYDOW: ANCESTORIAL STATUETTES FROM EQUATORIAL AFRICA

Any investigation as to the idea or emotion on which the African carvings are based leads inevitably to ancestry worship as the chief motive. At least in quantity the ancestoral figures exceed all other art productions.

One group from the Gabun colony in French equatorial Africa is especially interesting. This group may be distinguished from other similar products of ancestoral worship by the strange outline forms and the metallic covering. The outline form may be described as follows: the main part shows a long oval and more or less flat modelling with an inner outline of a human face. This head-form rises out of a round neck, which is divided into two arms. These two arms are bent forming a right angle and joined together at the bottom. The arms thus include an irregular square or triangle. The figure then terminates in a short and bulky mass on which the arms are supported. Sometimes, but not often, the arms join in a simple curve. No matter how this square, triangle or circle is interpreted, there is no body to the figure at all, — one might say "head--feeters".

Within this schema there are several variations. Usually the face is flanked by two disks, the size and form of which varies. These two disks resemble the waxing and waning moon and are crowned by another similar disk, which is somewhat like a "Napoleon hat". The surface of the face shows many variants in type and the features also differ in expression and in number. Eyes and nose are always given, on the other hand the mouth is seldom indicated, in rare cases very realistic as is usual in most African figures: open with formidable teeth. Ears are evidently only used in the smaller types. In most cases there is little plastic form — there seems to be a rather sporadic feeling for cubic structure.

The size of the statuettes varies greatly, yet there are no miniatures and none larger than life-size. The practical use of the figures evidently limits the dimensions.

The front, the side edge, the neck and the front and upper part of the handle are covered with metal. Sometimes small thin plates of copper, brass and pewter are used, sometimes tin strips about one centimeter in width are used and nailed on close together. In some cases metal pieces have been used which were large enough to make a whole face with the exception of the nose. The sides and the "hat" are invariably of one piece. The same is true of the neck which is entirely covered with metal. The back of the head and the "legs" where they are turned in are without any covering.

In general copper sheeting is used. Tin is usually employed for decoration and variation, it is seldom used abundantly neither is brass utilised to any great extent for the figure as a whole.

A glance at the natives and the territory in which they live solves the mystery of the structure of these figures. The "Napoleon hat" probably represents a large twist of hair, which the natives wear piled upon their heads near the part and which here for decorative purposes is placed crosswise on the figure. The half-moons on the sides are also the result of a manner of dressing the hair.

The square offers more difficulties. The necessity of such forms as the square, the triangle and the

circle is clear when we consider the few incomplete pieces in the Trocadero and Parisian private collections. We find that these figures, at least part of them, are placed on baskets containing human bones and that pieces of bone are bound to them with broad strips. These bones are the skull bones of chieftains, which are kept together in this way and can be carried. The figure itself is not made to represent any one person but denotes a general omen for the contents of the basket or the bundle.

As to the ceremonies connected with these figures we find in a description of his travels by de Brazza that the chieftain calls the ghosts of the ancestors together with a rattle and in important questions calls upon the skulls of his ancestors for advice.

The territory in which these metal covered figures is found is large. They came probably from the upper Ogowe River and the north eastern part of this district.

PAUL FERD. SCHMIDT: ERICH MENDELSOHN

Up to 1920 Erich Mendelsohn was able to show us only sketches, characterised by strong surface contrasts of black and white, decidedly daring in the placing of large masses and in the use of modern iron and concrete construction for industrial plants, railroads, silos, aeroplane landing places and studios for moving pictures.

In the first building he erected, the so-called Einstein tower (Astrophysical Institute near Potsdam), he gathered together all his superabundance of fantasy and in plastic not architectural rythmn he allowed his material to take form, producing a tower of concrete, formed with his hands, as it were.

But this did not lead to the problems of his times, problems which he understood and took upon himself to solve. He was also the first in Germany to recognise the fact that form should conform to the purpose of the building, this idea he used successfully as is proven in his second building: the Steinberg hat factory in Luckenwalde. With this masterpiece he returned to the sound and most opportune ideas in his sketches. The sequence of the manufacturing process can be seen in the grouping of the buildings around a main axis and the building itself shows this more directly; at the same time hygiene, air and light in the large rooms, has been taken care of in the interests of the workmen.

Another large factory he was able to plan: the knitting works "Krasnoje Snemja" in Leningrad, 1925. The principles used in Luckenwalde have been used here on a larger scale, grouping, contrasting of the various complexes, technical arrangement of the manufacturing processes so clearly and so purposefully placed that the whole organisation gives the effect of being an easy child's play.

Mendelsohn's first plans are always intuitive: the first sketches are very hasty plans of a rythmical thought which the artist only indicates abstractly, as a painter when he makes the first sketches for a composition in three lines. It is often a long way to completion yet it is strange that the original rythmn is usually to be found in the completed work.

The essentials of form had to be developed in facades, that is, in the exterior effect, which for the function of the building should only be subordinate. As a component of style his feeling for space which for him is primary was suppressed the exterior of the building found in him the great organiser, who discovered for the public the convincing pathos of a new style.

His third work was decisive for him: The rebuilding of the Mosse House in Berlin. Here can be seen his whole principle of facade building: division by horizontal sharply profiled mouldings making numerous parallel lines with strips of glass in between. This type was used in various ways suited to the different needs and spaces: Schocken Store, Nuremberg, 1926, showing an orgy of horizontal bands in Cohen and Epstein, Duisburg, 1926, and reaching its climax in the two chief works: Schocken Store in Stuttgart, 1926, and Petersdorf, Breslau, 1927.

The conclusion of the development at present can be seen in the last projects, only one of which is being built, the Chemnitz branch of Schocken, 1928, with a convex facade, the Galerie Lafayette near Potsdamer Platz, Berlin, seems to be destined to an uncertain fate.

ART NEWS AND NOTES

EXHIBITION OF FLEMISH ART

In this number we are giving an interesting list of all the works which have been promised the directors of the Exhibition of Flemish Art, an exhibition which is to take place this summer, from May to September. Many very fine paintings are included from the best collections in Europe, some of them world-famous and some quite unknown.

BIG EXHIBITION IN MUNICH

One of the manifold plans which was discussed as a part of the programme "Munich in 1930" has now taken form. In addition to the operas and theatres, in addition to the concerts by famous

Urs Graf — Männliches Bildnis

Aus der Versteigerung einer Wiener Sammlung durch C. G. Boerner, Leipzig und Paul Graupe, Berlin, am 12. Mai

orchestras, in addition to the "General German Art Exhibition" in the Glass Palace plans have now been made for an exhibition of old art in Munich during the Oberammergau passion play. This exhibition is to be made up of works of art from churches in Bavaria. The programme as now planned is to include a display of valuable treasures of art from Bavarian churches and monasteries, together with especially fine pieces now in museums and private collections. The chief part of the exhibition will show works in gold and silver, panel pictures, sculptures, tapestries, embroideries, etc. The articles shown are to be taken from twelve centuries, from the 8th century to the 19th. Some idea of the extent of the exhibition is given by the fact that there will be some 300 exhibits. The exhibition is to be opened on May 26th and end in September.

LONDON

In the house of Sir Philip Sassoon in Park Lane a very interesting exhibition was opened recently, that is, the Loan Exhibition of 18th Century Conversation Pieces.

It was in the England of the 18th century that with the growth of political and economic life the Conversation Pieces reached their highest point of development, giving in picture form a complete reproduction of the life of the upper classes of society of that time, showing pictures of the leading politicians, merchants, bankers, clergy, actors, sportsmen, and writers.

With Hogarth the development began, it was continued by Joseph Highmore and Francis Hayman, then taken up by Sir Josuah Reynolds, Thomas Gainsborough and John Zoffany, from then on a decline can be seen.

THE COLLECTOR

AUCTIONS IN LEIPSIC

There will be a detailed preliminary discussion of the auctions which Boerner has announced for the 6th to the 10th of May in Leipsic. From the Ehler collection the entire lot of Italian, Netherland, Swiss and French drawings will be auctioned. The drawings from the collection of Dr. Gaa which is made up of Netherland masters of the 17th century chiefly will make a very adequate addition to this auction. The Italian and Flemish schools are also well represented. In addition there will be auctioned a large collection of drawings by Swiss masters, among these an extensive series of sketches for coloured glass windows.

These very important auctions are to be preceded by an auction of duplicates from the Eremitage of Leningrad and other government collections of the Soviet Union together with a few additions from foreign collections. Early woodcuts which since 1927 have very seldom appeared on the market will be seen here in an extensive collection. Especially well represented, as is so often the case, are Rembrandt and Duerer, they can be seen in a number of their best graphic works. A very extensive department is reserved for the 18th century, this contains many very fine coloured engravings.

CHESTS AND RUGS

Bernheimer Exhibition in Munich

The firm of L. Bernheimer has opened up a remarkable exhibition entitled "Chests and Oriental Rugs from the 16th to the 18th century". Among the early rugs exhibited is an Ouschak rug, a prayer rug of the 16th century which is conspicuous because of its monumental effect. Very well preserved is also an Ouschak rug of the 16th century with the star pattern. One of the chief exhibits is a so-called Holbein rug, which was made in the 16th or 17th century in the court manufactory of Cairo. Still finer, more valuable, and more effective is a large Herat of the 17th century. In addition to numerous Turkish rugs (Damascus) there are fine examples of Persian, Indian and Spanish rugs and a large so-called Polish rug with silk and metal thread woven in.

To this abundance of rugs have been added numerous chests. The oldest shown are from the end of the 15th century. The exhibit as a whole gives a fine idea of the various styles that chests developed in the course of the 15th, 16th and 17th centuries. There are several Venetian chests from the 16th century, Florentine work from the 15th and 16th century and further pieces from Genoa, Bologna, Toscana and Rome, as well as German, Swiss and French work.

Ungarn, 16. Jahrh. Feldflasche. Kupfer

Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor, erster Teil, in Wien am 11.—13. Juni

ENGLISH SUPPLEMENT

HEINRICH GOEBEL: THE TAPESTRIES OF THE FIGDOR COLLECTION

There are 36 tapestries in the Figdor Collection, the majority of which are of German origin of the 15th century.

Flanders-Brabant is represented by a Tournay hanging of about 1475 and a Brussels weaving of about 1510.

The textile manufactory of Tournay has attracted considerable interest from art historians. The woodcutter and wine-grower tapestries, to which the Figdor hanging belongs, have been studied and discussed at length. The tapestry in question, however, does not belong to the usual type. It shows a peasant court in session, an unusual motif. Evidently a proclamation is being read regarding the punishment to be meted out to trespassers of the law. In the background on a small mound a messenger is reading the notice; the peasants are listening attentively, and apparently not very pleased with the contents. The owner of the estate is seated at the entrance of the castle. Judging from the expression on the faces the official is speaking in favour of the trespassers. There is no drastic exaggeration in the position and expression. The whole is a very attractive illustration of social life from the second half of the 15th century. This tapestry was evidently woven about 1475 according to the opinion of the author. As to the provenance — Tournay — there can be no doubt. The architecture, the flora and fauna are all very well done. The harmony of colours is impressive, but not gay; the whole produces a quiet, uniform effect.

The Brussels tapestry shows a favourite motif used in the Brabant textiles of the beginning of the 16th century. King Ahasver rests his sceptre on the head of his wife Esther and grants grace. This hanging was woven about 1510, probably in the van Roome-Orley looms.

Of the German tapestries the largest portion are from Switzerland. The Swiss tapestries of the 15th century show patterns which are quite in keeping with the present-day ideas of decoration. The pictures reproduced in weaving are naive and full of life: rare fabled animals, Basle youths and maidens, figures from the past, from the fairy land of our youth, a personification of the intellectual struggles of the 15th century, a warning against the monstrosities, the evils. The figures stand out in bright colours against a dark blue ground covered with an interweaving of flowers. The fragment in the Figdor Collection is probably from 1450 or thereabouts.

A second fragment of this collection shows the satiric humour of the people of the times. A self-conscious house-wife is riding on an ass, in her own opinion very virtuous. The draughtsman is evidently of another opinion for he has given this busy house-wife all kinds of emblems which indicate malice. This piece of fabric was probably woven about 1460.

The second integral division of mediaevel tapestry weaving is to be found in the Upper Rhine district, in the monasteries and manufactories of the leading cities of Alsace, Strassbourg at the head. The development of this industry in Alsace was similar to that in North Switzerland. Both districts produced tapestries which show the fresh naive character of the people. The Alsatian tapestries are somewhat bolder, have somewhat more movement. A splendid example is the fragment in the Figdor Collection with two episodes from the mediaeval German poem "Busant". The story begins in tapestries in the South Kensington Museum. The son of the King of England falls in love with a princess of France, who is affianced to the King of Marocco; preparation is made for the abduction, they succeed in fleeing —; a fragment in the Industrial Arts Museum in Cologne shows the continuation — the two are resting in a wood, the prince takes two rings from the princess' finger and looks at them. A buzzard drops down steals the rings, the prince tries to find the bird — the Figdor tapestry gives the part — the prince loses his way in the woods, loses his mind, crawls about like a wild animal, the princess rides with her lover's horse through the woods, meets a miller and asks for an inn. Fragments in the Germanic Museum in Nuremberg and the Louvre in Paris continue the story. The drawing shows fine observatory powers and rare colouring.

The animal tapestry is represented by a charming piece from the first part of the 15th century — nine animals separated by trees.

The third great centre of weaving during the Middle Ages was Franconia, from here there are several remarkable examples in the Figdor Collection. The Franconian picture textiles were more serious and heavier. The fragment with the man kneeling (evidently the picture of the person for whom the tapestry was made) and the coat-of-arms is a part of a hanging of the former Sax Collection of Vienna. The very slender figure of

the man in prayer, the intellectual features, the delicate movement place this fragment in the thirties of the 15th century.

The "Death of the Virgin" shows the height which the Franconian textile industry attained. Here the Madonna is lying on her death bed. The features are charming. The heads of the Apostles are plastic, the movement serious. There is an atmosphere of deep feeling throughout the picture.

The Middle Rhine (Hessen) is represented by important coat-of-arms tapestries. The later manufactories of Westphalia and North Germany are characterised by heraldic draperies and coat-of-arms cushion covers (end of 16th century).

OTTO SCHNEID: AMÉDÉE OZENFANT / THE PURIST ARTIST

Since our knowledge of the character of artistic ability has been enriched by Worringer's "Abstraktion und Einfühlung" (Abstraction and Perspective Feeling) we recognise, in addition to the impulse for self-expression, still another impulse that of self-resignation. Every necessity for expression naturally brings with it all the stages of "deformation" reaching finally complete unreality in appearance. Thus the will to reproduce an object must result in clarity of form, in spiritualisation of form and lastly higher laws governing form, values to attain which present day art had to pass through the cubism school. No view of art had raised form to a principle before the advent of cubism which discovered an original geometric form beneath the outer covering of all things. However the need of subjective expression took hold of cubism which ended in a loss of objectivism. Whereas this "New Objectivity" as a natural reaction to the dissolution of form and object has served to strengthen reality and given objects their former rights but quite primitively, whereas on the other hand cubism which looked for form as such was more of a hindrance than an assistance to object, purism is searching for the absolutely clear form complete in its simplicity for all objects, it descends to the simplest things, overcome and changed in them, to become entirely object. In bottles, vases, jars, glasses, in the clean-cut precision of their formation is disclosed an objective spirit of incomparable strict selfdiscipline, a personality which does not purpose reproduction but rather complete effort. To bring strict order into the chaos of existence, to acquire the simplicity and pure rest of a picture among the problematic, manifold movement of reality is an artistic and unquestionably humane act which discloses a deep tendency to liberation. In the language of painting purism proclaims the thought of disentanglement, of clearance and of harmony.

The personality which has inspired us to such an overpersonal work is Amédée Ozenfant. He is from the North of France, he was born at Saint-Quentin, in Picardie 1886. He early learned to know and to love the South as the school of pure colouring. For a while he studied architecture in the École des Beaux Arts in Paris, then painting only at the Académie la Palette. In Italy and still more so in Holland definite impressions were made on Ozenfant; Russia, where he lived for three years left no positive visual impression on him. "L'Élan" which he published during the war, 1915—1917, in Paris reflects the origin of his belief and the passionate struggle with the idea of cubism, which resulted in the book" Après le Cubisme" which he wrote together with Ch. Ed. Jeanneret (Le Corbusier); 1920—1924 the two published "L'Esprit Nouveau" and 1923 in "La Peinture moderne" combined their efforts in the struggle for their ideas. Last year Ozenfant's book "Art" appeared, which may be likened to a review in its abundance of material, to an engineering structure in the strict execution of its intellectual purpose.

With the seriousness of a scientist, with the intuition of an artist Amédée Ozenfant has comprehended the basic problem: to find immutible constants which would have the same effect on the senses and souls of all men for centuries and in every place, constants which would necessarily always have the same effect; to make this constant which is not subordinate to time or place conform to the human language of art, form and colour, and so to attain an ideal conformity to law without any arbitrariness. The empirical raw materials for the belief in constants are to be found in the multitude psychological studies on the effect of form and colour and their mutual relations.

ART NEWS AND NOTES

PARIS EXHIBITIONS

About 1907 certain artists in France discovered negro art. This discovery made this phase of art the fashion and the result was a definite influence on modern French art. At that time, however, little difference was made between the various works which were then available.

The present exhibition in the Galerie Pigalle is selective, more importance being given to quality than to quantity. The Ethnological Museum in the Trocadero and many of the best collectors have loaned works for the occasion.

Giorgio de Chirico — Entwurf zu dem Vorhang zu Kreneks Oper »Leben des Orest«. Staatstheater am Platz der Republik
Mit Genehmigung der Galerie A. Flechtheim, Berlin

Africa is well represented. For the first time Paris was able to see an important collection of old bronzes from Benin, the best pieces of which were made in the 16th and 17th centuries. There were splendid pieces from Belgian Congo and among the numerous works from the French colonies the most remarkable were the large sculptures from the "Pahuin" and "Bieri" coast. Beside these large massive pieces the capricious decorative works from Australia seemed rather paltry. Some of the masks, however, compared favourably with the plastic art of Mexico. P. C.

ROME

In the Royal Gallery for Modern Art in Rome an exhibition of old Spanish paintings from the collection of Count Contini Bonacossi has been opened under the patronage of Benito Mussolini. A number of these paintings have never been exhibited, they are here being brought before the public for the first time, among these works of Greco, Velazquez, Murillo, Zurbaran, Ribera and Goya.

CORNELIS HOFSTEDE DE GROOT †

Dr. Hofstede de Groot, one of the older generation of Dutch art historians and connoisseurs, died on April 14th of this year. He was famous principally for his Rembrandt research work, which was compiled in a volume published together with Wilhelm von Bode (1897—1903). Another of his important works is the continuation of the Smith Catalogue Raisonné (1907—1928), a work of interest to scientists, collectors and dealers. In this catalogue Dr. de Groot listed in detail and systematically all the masters of the 17th century. His last work of scientific importance, which it is to be hoped will shortly appear in print, is a critical treatment of the picture inventories of the House of Orange, through which a large number of the paintings belonging to the old collection of the house of Orange were identified. Dr. de Groot was also a collector. The most important part of his collection was a series of Dutch drawings, among these nearly one hundred by Rembrandt. Of these Rembrandt drawings some forty were left to the Amsterdam Print Room. Another part together with his paintings Dr. de Groot has left to his home town, Groningen. To the Rijksmuseum in Amsterdam he bequeathed his card catalogue of some 125 cases, as well as about 30 000 reproductions of paintings and drawings of Dutch masters in nearly 200 volumes.

THE COLLECTOR

THE FIGDOR COLLECTION AUCTION IN VIENNA

The auction of the Figdor Collection which is to take place in Vienna from June 11th to 13th in the Schwarzenberg Casino comprises the textiles, the

metal works, with the exception of the bronzes of the Middle Ages and the Renaissance, and the furniture. The textile collection can be divided into four groups, the tapestries which are treated in a special article of this number; the velvet and silk fabrics; the embroideries and laces; lastly the oriental rugs. Among the fabrics the collector's chief interest is to be found in the polychrome velvets from Italy of the 15th century. Most of these are Florentine and Venetian. To the embroideries and lace group belong the gold embroidery of the 15th and 16th centuries, wool and silk fabrics, pictorial embroideries in silk and gold, embroidered borders, hangings showing mythological and Biblical scenes, relief embroideries, lastly needle and bobbin lace with remarkable examples from the Gothic and Renaissance. No less important, although fewer in number, are the oriental rugs from the 16th and 18th centuries, principally from Asia Minor and Persia. The most famous piece is a Persian garden rug from the last half of the 16th century.

The group of metal works which will be auctioned immediately after the textiles includes 300 pieces. Lead and pewter works from the Renaissance, pewter from German, Austrian and Swiss factories of the 16th to the 18th centuries, copper and bronze works from the 15th to the 17th centuries, church vessels of silver, copper and bronze. Lastly a group of silver cups, tankards, goblets and bowls made by German silver smiths of the 15th to the 18th centuries.

Venedig, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts — Samtstoff mit farbiger Musterung

Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor, erster Teil in Wien, am 11.—13. Juni

Gotische Lederarbeiten
Versteigerung bei Hugo Helbing, Frankfurt a. M., am 27. und 28. Mai

ENGLISH SUPPLEMENT

AUGUST L. MAYER: OLDER EUROPEAN ART IN PRIVATE OWNERSHIP IN BUENOS AYRES

The author discusses several rather important collections in South America. Here there is less active interest shown in older European art than in the United States. The chief collectors are not old resident families. Most of them have come from Germany, such as Alfred Hirsch who owns a number of very good seventeenth century paintings of the Dutch school; others have emigrated from England, as Dr. Alejandro Shaw who is especially interested in Spanish art. Still others have come from Chile as Don Mathias Errazuriz. His collection is somewhat more varied than the above. In it we find Aragonese primitives, Spanish plastics and Spanish arts and crafts of the Gothic period. Greco's "Christ bearing the Cross" and a middle-sized picture of Christ on the Mount of Olives can be seen in this collection and what is perhaps of more interest the famous tapestries made from cartoons by Giulio Romano from the collection of Duque de Sesto. Dr. A. Shaw and the Jockey Club own works of Goya.

WALTER HEIL OF DETROIT: A PREDELLA BY LUCA SIGNORELLI

A short time ago the Detroit Museum bought two small Italian predella panels. One shows "Noli me tangere" and to the right in the middle "The Three Marys at the Tomb of Christ", the other "Christ with his Disciples after his Resurrection". They have been definitely attributed to Signorelli. As Dr. Valentiner has discovered they are no doubt parts of the same predella to which two panels belong that have long been known as works by Signorelli. These are the two panels formerly in the Benson Collection, London, "On the Way to Emmaus" and "The Feast at Emmaus".

The two Detroit panels might logically be connected with these two from the Benson Collection; the types of the figures and the manner of painting correspond, the measurements are also identical, if we suppose that the two Benson pictures were originally one picture which was later divided. In searching for the altar panel to which the three small pictures might belong as predella it was first necessary to decide upon the date when they were painted. Dustler dated the two Benson pic-

Prunksessel, sogenannter Strozzischemel
Florenz, um 1490
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor, erster Teil, in Wien, am 11.—13. Juni

tures "about 1500". Certain details, however, would place them later than 1500. The style is characteristic of Signorelli's later period. The dull colouring, the preference shown for brownish olive green shades is typical of this period. For this reason the author believes the predella could not have been painted before 1510.
It must belong to an altar of the same date. The pictures shown in the altar must also correspond to those in the predella in subject matter. Here the resurrection is the subject. Among the altars from Signorelli's late period I have not been able to find one that corresponds in theme and measurements. The only one which is at all in keeping with this subject is the panel "Christ and Thomas" which according to Mancini was ordered for the cathedral in Cortona and painted during the last decade of Signorelli's life. With the exception of these details there are two reasons why this predella may belong to this altar. One is the the similarity of the nimbus in a combination not seen in any other of Signorelli's pictures. Another reason is to be found in the similarity of provenance, they all come from Cortona. This makes possible the hypothesis that they belong to the same altar.

ART NEWS AND NOTES

JONGKIND EXHIBITION IN LONDON

The "Nederland-Frankrijk" Society has taken the iniative in an exhibition of Jongkind's works. Like van Gogh he is a trait d'union between Holland and France for he spent the greater part of his life in France and it was there he became famous.
He was born in the village of Latrop in Overyssel in 1819 and came at an early age to Vlaardingen (near Rotterdam). 1830 he began work in the studio of A. Schelfhout, a landscape painter in The Hague. 1846 he went to Paris, where he worked for a short time under Isabey. From that time on France became his second home, although he went to Holland several times. He died in Côte Saint-André, Grenoble in 1891. The exhibition gives a good review of the master's work. It is to be shown in The Hague, Amsterdam and Rotterdam. There are 95 paintings in all, 46 of which belong to Dutch collections and the rest to French, besides these there are some 50 water colours and his etchings. H.

AN OFFICIAL GERMAN EXHIBITION IN PARIS

On the 20th of May a German "Kunstgewerbeausstellung" (Exhibition of industrial arts) was opened in the Grand Palais in Paris at the invitation of the "Salon des Artistes décorateurs". It is the first time since the war that Germany has received an official invitation. The management has not been given to a compromiser but to: Walter Gropius. This means that the usual decorative arts will not be shown, the more so as the fundamental idea of

Val d'Aosta, 15. Jahrh. Lehnstuhl
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor, erster Teil, in Wien, am 11.—13. Juni

this exhibition is "Preparation for Standard Production". S. G.

ZURICH

In commemoration of the landscape painter Baud-Bovay the Zurich Art Gallery is giving an exhibition. Baud-Bovay was a contemporary of Hodler from Geneva. Hodler's landscapes were not very much in favour in Switzerland, Baud-Bovay's works, however, favourites of the public. His whole oeuvre might well be marked with a large question mark to-day. After this exhibition the same gallery gave a show of the "Graphisches Kabinett" (Graphic Cabinet) among others were exhibited works by Auberjonois, Paul Bodmer, Eppner, a larger collection of the latter's works could also be seen in the Forter Gallery. His water-colour "On Zurich Lake" with its foen atmosphere attracted attention because of the fact that the artist so skilfully attained the desired effect with so little. Then came Hosch, Hermann Huber, Huegin, Ernst Morgenthaler, now living in Paris, Pellegrini, Karl Walser, Eugen Zeller, who unfortunately is developing more and more a purely lyric line in his drawings. An extensive survey of the works of George Grosz was given the largest space in the April exhibition, in addition there were works shown by Jaeckel, Modigliani, Egon Schiele.

THE LITERATURE OF ART

WALTER BOMBE: URKUNDEN ZUR GESCHICHTE DER PERUGINER MALEREI IM 16. JAHRHUNDERT. (Documents relating to the History of Painting in Perugia during the Sixteenth Century.) With 12 Plates. Published by Klinkhardt & Biermann. Leipsic, 1929.

This book publishes for the first time most of the important documents relating to the history of painting in Perugia from the time of Perugino. These documents are for the most part taken from the material of the Rossi-Bombe archives in the Art Institute of Florence. The work is divided into two parts: Painters from Perugia and Foreign Painters in Perugia. The documents are arranged according to artists. They contain important information regarding Perugino, Pinturrichio, Caporali, Bernardino di Mariotto, Dono Doni, Lattanzio Pagani and Baroccio.

LUIGI SERRA: L'ARTE NELLE MARCHE PUBLISHED BY GUALTIERO FEDERICI, Pesaro, 1929.

Superintendent Luigi Serra who has been so assiduous in bringing before the public the art treasures of the Italian provinces has now published a book showing the development of art in the provinces under his care. The first volume has just come out, it gives the history of architecture, sculpture and painting in the provinces, from the late classical period to the Gothic together with an almost complete list of the material at hand. Two further volumes are to be published treating of the art of Renaissance and the Baroque periods.

*

ALFRED ROHDE: KÖNIGSBERG (Pr.). Stätten der Kultur (Places of Culture). Vol 37, 127 pages with 101 illustrations. Publishers Klinkhardt & Biermann, Berlin and Leipsic, 1929.

The literature on the history of art in eastern Germany, especially the former German states, is so meager, the investigations made have been so sporadic, that the attempt to coordinate the material into a history of art in miniature as Mr. Alfred Rohde, the direktor of the museum at Koenigsberg, has done, comes as a new discovery for most people. Mr. Rohde gives in his book on Koenigsberg, the old capital, the most recent material together with splendid and for the most part unpublished illustrations. This book forms a part of a series called "Places of Culture". Deusch

Picasso — Die Armen am Meer

Galerie A. Flechtheim, Düsseldorf

ENGLISH SUPPLEMENT

ERWIN ROSENTHAL: TRENDS IN ITALIAN PAINTING AT THE BEGINNING OF THE 16TH CENTURY

NATIONAL DEVELOPMENT AND THE GERMAN ELEMENT

The following remarks were occasioned by a perusal of Theodor Hetzer's book: The German Element in the Italian Painting of the 16th century. Berlin 1929.

In the above-mentioned book Dr. Hetzer is of the opinion that the changes, which took place in Italian art at the beginning of the 16th century, were due chiefly to German influence. The author of this article says that, although he is aware of the fact that such changes took place, he cannot agree that they were due to the German element. They may be characterised as the transition from the "static", or Italian, to the "dynamic", or German, and are due rather to tendencies in the development of art in Italy itself. The theory, which Dr. Hetzer puts forth that these elements, to a great extent, were brought to Italy through German engravings and wood-cuts, and especially through Duerer's work, can scarcely be considered seriously. It would be necessary to make a thorough investigation of the intellectual and cultural movements of the times, if this were to be proven. Such an investigation Dr. Hetzer has not made, although he may have felt the necessity of doing so. Dr. Rosenthal maintains that the so-called German element which Dr. Hetzer would attribute to Italian painting is also found in the painting of the Quattrocento. To prove his standpoint he discusses several examples.

Dr. Hetzer endeavours to explain Prof. Woelfflin's classification of the differences in style between the painting of the Quattrocento and the High Renaissance as the "expression and at the same time the active factors in the fundamental new attitude toward the world and life." This important theory unfortunately he does not go into. Had he in this connection made use of the literary sources available he might have avoided many a misunderstanding. Dr. Rosenthal quotes several, making special mention of Antal's theories.

In discussing the changes in architecture Dr. Hetzer does not try to show German influence, although the development here corresponds to that in painting. It is in fact a complex phenomenon in intellectual development in Italy, and is the key to the understanding of all the arts.

Dr. Rosenthal goes on to prove that the characteristics, which Dr. Hetzer finds only in the preceding German art, were also actual parts of Italian painting of the Quattrocento. He believes that the characteristics of Italian art of the 16th century are to be found in Italian tradition, and that the effect of the "German element" is not so great as Dr. Hetzer is inclined to think. By a discussion of the art of Leonardo, Michelangelo, Raphael, Titian and Correggio he tries to make his point clear, but emphasizes too strongly the relationship and thereby loses sight of the essential part of art. By placing Duerer's engraving of St. Christoph beside Titian's painting of this saint we should see how in Titian "the traditional Italian static, the northern principles of centralisation, the expansive, diagonal movement" have become evident. In reality there is nothing northern in Titian, his art is based on centuries of Italian tradition.

In making his comparisons of the various examples of art, Dr. Hetzer has failed to show the immediate historical relation, a mistake, which leaves the critical reader dissatisfied in spite of various fine passages and interesting peculiarities of the book. He makes a comparison of the na-

Wei-Dynastie Maitrayafigur. Bronze
Geschenk an das Institute of Art, Detroit

tional elements but fails to put forth any antithesis of categorical importance. The problem which Dr. Hetzer has tried to solve can only be regulated by treating it from the standpoint of an antithesis, such as rational or irrational. Modern Italian art shows stronger rational elements than irrational, which hold the upper hand in the development of German art. The reasons for the appearance of a greater tension, of a dynamic superabundance should be left for a thorough investigation of Italian art from the standpoint of its intellectual and historical development.

S. GIEDION: THE ARCHITECT AND CONSTRUCTION

Remarks relative to the Exhibition Rooms Citroen, Rue Marboeuf, Paris 1929

Handicraft is disappearing, what is left is now designated as "Industrial Art", "Art decoratif", a craft which produces no long-lived products. Up to the 19th century it was necessary to manufacture all utensils of daily life by hand. To-day this method of production is romantic and not innocently so.

*

It is less apparent that architecture is slowly developing in a similar romantic manner. Houses as they have come down to us are in their outer aspect the result of handicraft, in fact the whole appearance as it has developed through the ages is based on handicraft products.

Buildings are put together by hand from materials, as they are found, in a rather primitive manner. Nowadays buildings are not made up of materials on hand (stone, brick, wood). The materials themselves have first to be prepared (iron, iron concrete). Architecture begins in the laboratory. This means quite another starting point and as a result quite different consequences.

This means a certain coolness and neutrality in expression, an attitude which for many is still unusual. This is the reason why many still think that these methods in construction are there only to be used as a background for facades of handicraft structure.

*

Glass is just as unusual as iron and iron concrete. Amorphous shapes without any individual beauty. Base material. We have, however, followed the laws of this material. A new cold but absolute beauty is created, it is true, not without a secret relation to the inner development, which has gone on in man.

Architecture, the last great sphere of production, has gone from handicraft to industrial production. The architect considered the noblest part of his calling that of being a mediator between liveless material and mankind's needs. Construction is raw material which the architect must, we might almost say in a visionary manner, build up for the new and complicated needs of man. It is self-evident that this brings new forms in facades and city planning, and — if you like — a new aesthetics.

*

These remarks were occasioned by an inspection of the Citroen auto show rooms in the Rue Marboeuf in Paris, with its 400 qm of glass space. It is the boldest attempt which has been made of late. The building is made up of ten stories, two below and eight above earth. The five galleries for automobiles are projecting terraces, leaving a large free space in the middle closed in by roof and glass wall. The space for showing is 10 000 qm. and this on a lot of 1216 qm.

The purpose of the building: a show room for selling automobiles. In looking over the various stories one may very well say the problem of a "department store" for automobiles has been solved. So that the whole stock may be seen at a glance — even from the outside — a glass curtain of 19 m. in height has been erected, this attracts the eye from a distance. The engineer has gone still farther. He has not only placed immense planes side by side, he has also drawn them up high by means of a frame construction. This wall is made up of 18 glass spaces of 10 × 3.1 m. each. The y are held in place by two narrow iron ribs, the whole is, however, supported on the right and left by two bridge girders (now covered by a thick layer of bricks) — These support the weight above by a beam laid crosswise. The weight of the iron in this wall is 19 tons. In this battle field of construction there is not the least place for decorative "beautifying".

Unfortunately the architect decorator has misconstrued the purpose of the building. On the right and the left there are two "monumental" mediaeval stage scenes for walls, these press the building together. The architect has done his best to destroy what the engineer has accomplished. Beside the boldness of our times he has placed a fragment of a castle and the pathetic inscription, "Marboeuf", has apparently been taken from a war monument. He is ashamed of the lightness of the construction and tries to give the effect of a massive Romanesque crypt.

This is not the only building of this sort. The reasons why the skyscrapers of New York wear a Renaissance dress, the new buildings along the Pa-

Edvard Munch Gräfin Schwerin. Zeichnung
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

ris boulevards are fitted out with impossible facades and the League of Nations building in Geneva threatens to become a ridiculous stage scenery are all the same: the house is supposed to look as if it had been made by hand. Perhaps a century is sufficient for architecture to daudle. Now, however, the time has come to listen to another command.

ART NEWS AND NOTES

GERMAN ART IN MOSKOW

The Museum of Fine Arts gave a special exhibition of German masters of the 17^{th} century to the 19^{th} century. This exhibition included the entire collection of the museum. To the paintings belonging to the former Rumjantzoff Museum have been added all the acquisitions of the revolution; only a few have been acquired from other sources. As far as quantity is concerned a considerable collection, about 120 in number, but pictures by popular artists are lacking, and the collection as a whole does not show the Russian collector's understanding of German art in a very favourable light.
The show of advertising and graphic art included examples from the various departments of industry, which make use of graphic art, and gave a fair survey of the work of German draughtsmen in this field of art. The high standard of the German technique in polygraphic printing aroused considerable admiration, a technique which was shown in most of the exhibits. P. Ettinger

AMERICAN MUSEUM NEWS

The New York Metropolitan Museum is now exhibiting for the first time the extensive collection of the late Mrs. H. O. Havemeyer. Mrs. Havemeyer began her collection with the French impressionists. Apparently she preferred Courbet and Degas to Renoir. From these "moderns" she turned her interest to the older masters, who may be considered the forerunners of the modern school,

among these are El Greco and Goya. Of especial importance are the Rembrandt and Frans Hals portraits of the collection; also a somewhat isolated portrait of a man by Hugo van Goes. Characteristic is the fact that she evidently preferred Corot's group pictures to his nymph landscapes, and that she appreciated the art of Daumier and Cézanne.

It has been announced that the Boston Museum has inherited several millions from Mrs. Harriet Bradbury. One or two millions of this amount is to be used for the building of a new wing.

The Fogg Museum of the Harvard University has also received a considerable inheritance in the form of a collection, the collection of Mrs. Nettie Goldsmith, Naumburg, which includes paintings, sculptures, tapestries and other works of art.

The Philadelphia Museum has received from Mr. and Mrs. Staunton B. Plek the gift of the wonderful terra cotta medaillon of "Lucretia" by Andrea della Robbia.

The Detroit Institute announces the purchase of two Van Dycks and a Rubens sketch, of very fine quality. One of the Van Dycks was presented to the museum by the A. S. Drey company. F.

EXHIBITION OF SPANISH PAINTING IN ROME

Count Contini's collection of Spanish masterpieces is now on exhibition. There are 66 paintings on show, the most important of which are by Greco, Murillo, Ribera, Velazquez, Mazo, Zurbaran and Goya.

The Grecos are especialy impressive and give a good idea of the development of this master. Here can be seen: "The Expulsion of the Traders from the Temple", an "Annunciation", "Disrobing Christ", "Peter's Remorse", "H. Martin" (1598/99) and "Head of an Apostle".

Murillo is represented by an "Adoration of the Shepherds" and a Madonna.

There are also spendid examples of the work of Ribera and Zurbaran to be seen. The portrait of a Santiago Knight certainly belongs to the best works by Ribera. A still-life by Francisco Zurbaran, which is signed and dated, shows an astonishing strength of colour, and is perhaps the finest piece on exhibition.

Velazquez is less well represented. The portrait of a nobleman seems to be the only painting which is truly characteristic. Two small portraits are scarcely typical of the great portrait painter.

Goya on the other hand is especially well represented. The portraits of a Torrero, of Cameron, a painter, and of the Infant Don Antonio Pascual must be mentioned.

Mention should also be made of a portrait of Elisabeth of Valois, the wife of Pilipp II, by Sanchez Coello. Ludwig Schudt

OLDENBURG

Wilhelm Tischbein Exhibition

The Landesmuseum (State Museum) in Oldenburg is giving an extensive exhibition of the works of Joh. Heinrich Wilhelm Tischbein, from the end of July to the middle of September. The purpose of this display is to draw a sharper distinction between Wilhelm's art and that of his numerous artist relatives. For this reason especial attention will be paid to his early works and his achievements as a portrait painter of the court and the bourgeoisie of the late Rococo. In addition to the numerous other efforts of this many-sided artist his historical pictures will be shown, and an attempt will be made to bring out his love for the animal world and animal fables, his inner relation to religion and the church and finally the effects of his work in industrial art.

His paintings have gone to various parts of the world and several pictures, which might be of great interest for the completion of the picture of his oeuvre, are missing. Who owns these works now? And is there any trace of the numerous works, the titles of which are unknown, but which, it is certain, Tischbein painted, for of the 70 portraits painted between the years 1777 and 1779 only a few are known by name. The curator of the museum would be glad of any information regarding these pictures, or any directions, as to how they might be found.

MARIA THERESIA EXHIBITION IN VIENNA

In commemoration of the 150th anniversary of the death of the famous empress, the Vienna Association of Museum Friends has arranged a Maria Theresia Exhibition in the Schoenbrunn Castle. The exhibits on display show us to what extent law and sciences were cultivated under the great empress, they also give us a good idea of the contemporary music and life of the theatres. Work in precious metals, for religious and worldly purposes (among these the toilet articles of the empress), porcelain from the Vienna factory, show the high development of industrial arts in Vienna in the 18th century, the best evidence of which is to be found in the furnishings of the castle itself. These have been left as they were during the reign of Maria Theresia.

Drei Vasen — Spät-Sung
Bes.: Ernst Fritzsche

ENGLISH SUPPLEMENT

EMIL WALDMANN: THE PORTRAIT OF A DOGE BY JACOPO TINTORETTO REDISCOVERED

RECENT ACQUISITION OF THE BREMEN KUNSTHALLE

Francesco Donato, who was elected Doge in 1547 and died in 1553, was, according to documents, painted by Tintoretto, probably between 1547 and 1550. This picture disappeared and did not come to light again until bought by the Bremen Kunsthalle from a German private collection.

The portrait is a bust without hands, painted on a canvas, 27¼ in. by 23½ in. There can be no doubt as to the genuineness of the picture, the masterly modelling of the old man's head and the force of expression could not have been reproduced by any other artist. Besides at that time Tintoretto, then thirty years old, had no assistants, and even later he would have had to paint all the details himself.

This very fine portrait was auctioned 1866 in Darmstadt with the collection of Mr. Harris, an architect, was repurchased by his son, and in May 1930 found by his heirs. Mr. Harris, who lived to be a very old man, travelled extensively through England, Italy, France and Holland, as a young man, and bought a great many pictures. Where he bought this portrait is not known, but it is very probable that it came from England and possibly from the collection of Sir Abraham Hume of London. Sir Abraham usually made very successful purchases and often from very good sources. Perhaps it will now be possible to trace the picture farther in England. It is quite possible that the Doge portrait which belonged to Sir Abraham may originally have been in the collection of the unhappy King Charles of England, for in the catalogue of his collection there is listed a portrait of a Doge by Tintoretto, of the same size. This, however, is only a conjecture.

FRANK E. WASHBURN FREUND: THE DETROIT REMBRANDT EXHIBITION

There has never been such a Rembrandt exhibition in America as the one now on show in Detroit, almost eighty paintings, and in addition many etchings and drawings. Almost half of the paintings in American collections are on exhibition.

Portraits predominate, the favourites of the American collections. There are only three religious pictures, and a few with similar themes. Of the landscapes the "Baptism of the Eunuch" is ex-

Linker Außenflügel innen — Hans Raphon, Schnitzaltar aus der Marktkirche St. Jacobi zu Einbeck — Linker Innenflügel außen

Aus dem soeben im Verlag Klinkhardt & Biermann, Berlin erschienenen Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum Hannover

pected from the Matthiesen Gallery in Berlin. Unfortunately Mr. Widener has not sent his famous "Mill" and "Crucifixion". The "Polish Rider" from the Frick Collection is also missing. Of Rembrandt's early period is to be seen a portrait of his father, his "Aristoteles", and his "King David". From the 30's is his Saskia as Flora, almost in pastelle manner! Even here in his popular period his portraits are not schematic. Of his late period there are twelve fine portraits, several of his son Titus, a portrait of himself, his „Beggar Pilgrim", and "Lucretia". Dr. Valentiner has done a splendid work in arranging this display.

FRITZ NEUGASS: MAX BAND

A joyless youth in the oppressive atmosphere of a small Lithuanian village made Max Band an unworldly and reticent artist. When the war broke out he was fourteen, and the misery and privations of that time made him still more taciturn. 1920 he came to Berlin where he saw for the first time the great masters. It was Domenico Veneziano, who awakened in him the feeling for colour. Then he became interested in the French masters. The German expressionism and constructivism were too spiritual for him. Then he met Grigorieff, the Russian, and he became for Band the interpreter of modern art. Cézanne brought him the key to composition and picture construction.

After years of searching Max Band at last found a logical treatment for his pictures. His motifs were usually still-life, set up with careful deliberation. Usually he used artificiality to secure an emphasis of volume, space, and depth. These pictures are very artificial, the lines are often hard, the colours dull and dark. It was a synthesis of Cézanne, Beckmann, and Picasso, of cubism and constructivism,

Hans Raphon — Flügelaltar zu Göttingen. Mittelbild

Aus dem soeben im Verlag Klinkhardt & Biermann, Berlin erschienenen Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum Hannover

of Jewish mysticism and German logic, a combination which dissatisfied the artist.

Therefore in 1926 he went on to Paris. Here he found his style. His pictures became more relaxed, his forms softer and more flowing, his colours warmer and more pastose, his composition less dependent on motif, his hard lines softened by brush modelling. His coloured figures stand out against a background showing an abundance of varying tone. The atmosphere of his landscapes show a luminosity and his flowers in the still-life pictures a fineness of colour. Nevertheless the melancholy is still there. His picture, "Mother and Child", in the Philadelphia Museum shows a depth of humility and the knowledge and sufferings of his race. Even the "Boy with a Trumpet" is not free from this feeling.

It is difficult to place Max Band, his style is so individual, his whole art so far from tradition.

★

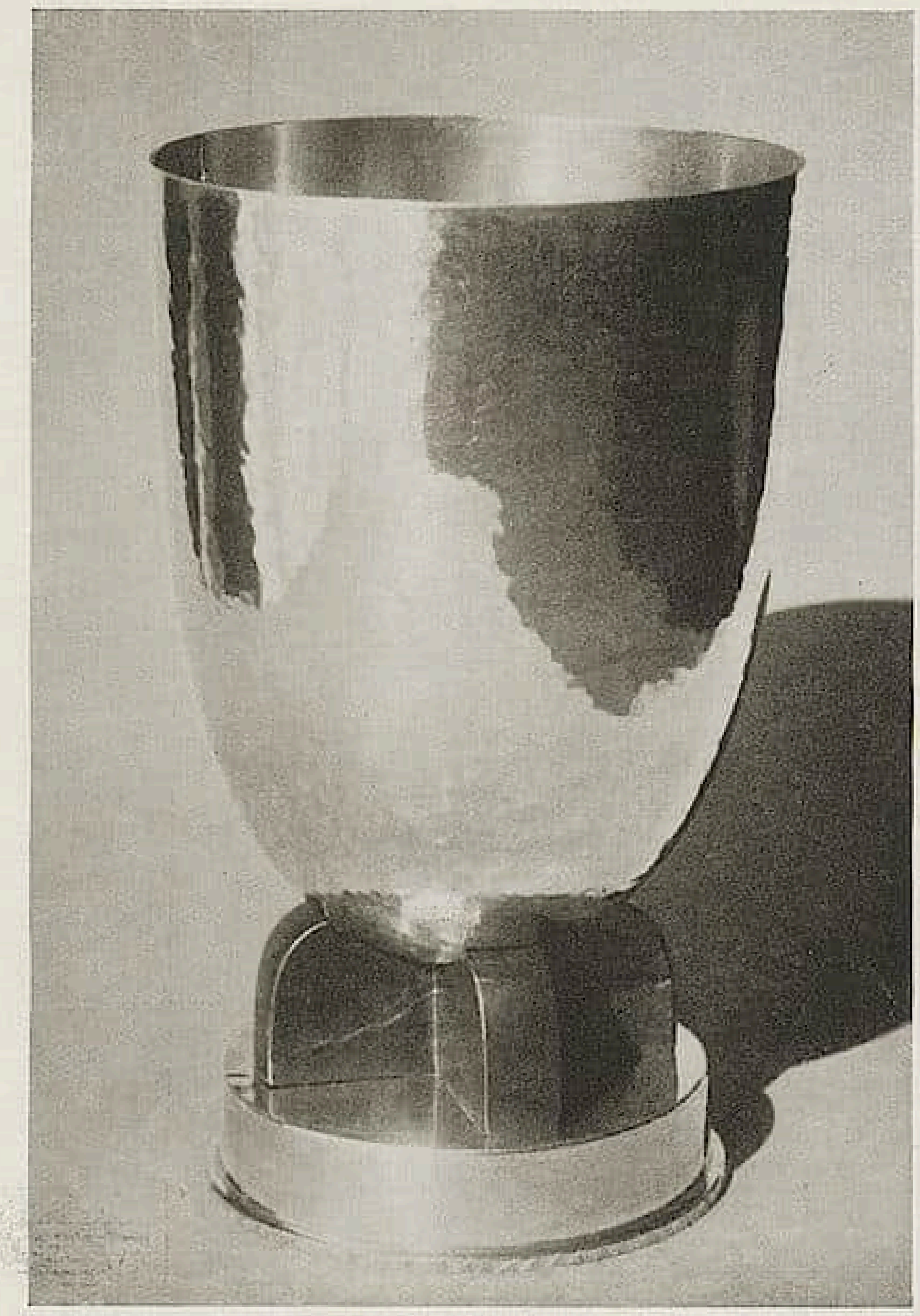
ART NEWS AND NOTES

THE RESULTS OF THE GERMAN KTESIPHON EXPEDITION IN THE KAISER FRIEDRICH MUSEUM

From April to June the Kaiser Friedrich Museum has been exhibiting objects of interest discovered by the German Ktesiphon expedition, which made excavations during the winter of 1928/29 near the palace known under the name of Tag Kisra, where a Sasanidic Christian church was brought to light. The Sasanidic stucco decorations, which were found, together with the wall decorations found in an Islamic house, offer an instructive display of the styles in ornamentation. A high relief of a saint, unfortunately without a head, also brings us additional information on the trends in art in late oriental and occidental culture. H. S.

PARIS EXHIBITION

At the invitation of the "Société des Artistes décorateurs" the German association of interior decorators has, under the direction of Walter Gro-



Pokal für das Clausenpaß-Rennen
Silber und Ebenholz
Bremer Werkschau

pius, arranged a show of German work in the exhibition of this society. The German department is no doubt very impressive. The clarity of their aims, the creative power, the genuineness of the material can be seen. These characteristics are much admired by the French, but it is doubtful whether this admiration will bring any results. The whole spirit of the exhibition is alien to the French in general because of its negation of individuality. And to the women still more than to the men. French women look upon their homes as a continuation of their clothing, as it were. They try to give the same individuality to their homes that they give to their dress. They are aghast at the coldness, at the flexibility of the living rooms in the German department.

The amusing exhibition in Pavillon de Marsan, "The Furnishings of Romanticism", has as its aim a showing of everything, good and bad, which is characteristic for the period from 1820 to 1840.

The exhibition is especially instructive for painting: the little masters were shown, the little masters, who described their period with so much "esprit".

The magazine "L'Art vivant" has attempted to exhibit all the most important artists of modern painting in France, from Vuillard to Picasso, omitting the cubists and the surrealists. Only forty names were selected. One must admit that the directors have chosen only important or characteristic works of the artists. The various periods of development of Matisse, Utrillo, Derain, Friesz have, for instance, been very well worked out. P. C.

ROME EXHIBITION

The Mostra di Roma secentesca is opening up an exhibition which purposes a picture of the art and culture of the 17^{th} century. This exhibition is occasioned by the Second Congress for the Study of Rome. On display are numerous portraits of the popes and the cardinals, and also pictures of historical events.

Of especial importance is the topographical department, which consists of reproductions of Rome in the Seicento. Numerous plans of Rome give a complete survey of Roman topography. L. S.

THE CÉZANNE MONUMENT

We are including a full-page reproduction of this monument, which Maillol has dedicated to the memory of Cézanne. The work on this statue was begun in 1913 and finished only recently. It was first proposed to place it in Aix-en-Provence, Cézanne's birthplace later it was decided to erect it in Paris, where the statue wandered from place to place until the present director of the Beaux-Arts, Paul Leon, decided upon its present location.
P. Ch.

THE COLLECTOR

AUCTION OF THE GRUETZNER COLLECTION IN MUNICH

On the 24 of July the auction of the collection of Eduard von Gruetzner is to begin at the rooms of Hugo Helbing, Munich. At first he evidently was especially interested in the German art of the late Middle Ages: The late Gothic and the beginnings of the Renaissance. Later he segan to collect East Asian art.

ENGLISH SUPPLEMENT

GEORG BIERMANN: THE ROHONCZ COLLECTION

EXHIBITED IN THE NEW PINAKOTHEK

One of the biggest and most imposing private collections of art existing in Europe to-day, is now on view in the New Pinakothek. It is the collection which Dr. Heinrich Baron Thyssen-Bornemisza has brought together in Schloss Rohoncz in the course of the last six years. This exhibition will give distinction to Munich's summer season this year, whereby let it be added that this is not the only notable event. There is, for instance, the exhibition of the valuable Erlanger drawings and etchings in the basement rooms of the New Pinakothek.

The catalogue of the paintings in the Rohoncz Collection has been compiled with great care. It contains 428 reproductions. A full account of the collection, with special reference to the guiding principles of its owner, is provided in an able foreword by the General Indendant of the Bavarian National Art Collections, Dr. Dörnhöffer. Old Masters figure prominently in the collection, indeed, the catalogue makes mention of 361, whereas the section devoted to 19th Century Paintings has not such outstanding importance. Baron von Thyssen aspired to cover all the phases of European painting from the 14th Century. He collected according to schools and centuries. The exhibition should therefore be of great interest to the student of art.

Due consideration has been given to the guiding principles of the owner in the manner in which the paintings have been hung in the rooms of the New Pinakothek. The classification according to schools has been preserved, whilst regard has been paid to size. Especially imposing are the samples of Early German and Early Netherland Art, and the Dutch and Flemish Masters of the 17th Century. There is also a collection of French 18th Century engravings. More representative of their periods are the Italian and Spanish Masters of the 16th and 17th Centuries, whereas English 18th Century painting does not come off so well. The room containing the Italian Primitives will evoke wonder in all who see it, not only because Italian Primitives are rare, but because it is seldom they reach the perfection shown here.

It is to be hoped that this valuable private collection of paintings, sculptural works, tapestries and early decorative art — a description of which will appear in the next number — will be rounded off and supplemented where necessary.

This Munich exhibition, which Dr. Dörnhöffer's initiative has brought into being, is a notable event. It is sure to interest connoisseurs in all parts of the world.

RAIMOND VAN MARLE: A DOMENICO VENEZIANO IN THE ROHONCZ COLLECTION

One of the most noteworthy of the Italian pictures in the Rohoncz Collection is a painting depicting the figure of a monk — possibly St. Francis — which I unhestitatingly ascribe to Domenico Veneziano. Specially convincing is a comparison of this picture with the figure of St. Francis in Domenico's masterpiece, "The Madonna with the Four Saints", in the Uffizi. The rather broader technique evinced in the picture in the Rohoncz Collection goes to prove that this work belongs to a later phase of the artist's development than that in which he produced the painting now in the Florentine Gallery, but it appears to date earlier than the mural painting, depicting St. Francis and St. John, in the Church of S. Croce in Florence.

It is not improbable that this panel and the little Predella picture depicting St. Francis receiving the stigmatisation (L'Arte 1925, S. 32) were once component parts of a single work of art.

WALTER HUGELSHOFER: KOERBECKE AND THE MARIENFELD ALTAR OF 1457

A CONTRIBUTION TO THE SUBJECT OF PAINTING IN WESTPHALIA

Westphalian painting reached its height in the work attributed to Johann Koerbecke. His greatest achievement is his Marienfeld altar, the various parts of which have unfortunately been separated and are now in various museums and collections. Originally there were sixteen panels in all, eight depicting the life of Christ and Mary, and eight the Passion. In 1804 Rincklake reported that one had been broken and four damaged. Five I discussed in 1926 and when my article was completed four more were discovered. Five will be described here, which leaves only one not accounted for.

On reading my report Mr. Ernst Buchner wrote stating that one panel was in the Cracau Museum. This most unusual piece shows Mary on her way to the temple (Ill. 1). The treatment is very remarkable for Late German Gothic. In size and subject it belongs to the upper row, technical details show that it was probably one of the inner pictures. Mary's figure is very small and the panel itself very full. The size of the principal figures corresponds to the figures in the other panels. The whole is a considerable contrast to the Assumption of the Virgin in Rohoncz collection (coloured plate). The former is very detailed, quite Late Gothic, the latter more generous in its conception, more festive and full of feeling, the colour treatment with its shading and varied tones masterly.

Two inner panels, found last year, are now in Berlin, one having been purchased by the Kaiser Friedrich Museum. They are "The Capture" (Ill. 2), and "The Bearing of the Cross" (Ill. 3). They both show a touch of realism, the figures are sharply drawn with shadows emphasized, and the foliage is even somewhat impressionistic. The same characteristics can be seen in the "Crucifixion" (Ill. 4). Here the new characteristics can be seen in the unimportant figures and the landscape, the rest of the picture is treated traditionally.

The arrangement of the panels was probably as follows: In the middle a large panel, the wings, each divided into four panels of two tiers, with pictures in following order:

Inside: Annunciation, Visitation? Nativity, Presentation in the Temple, Circumcision?, Scene in Temple, Ascension of Christ, Assumption of the Virgin.

Outside: Capture, Christ before Pilate, Scourging, Mockery, Bearing of the Cross, Cruxifixion, Entombment, Ressurection.

Nordhoff, who bases his statement on the chronicles of Pater Hartmann, asserts that the middle picture showed a Crucifixion. If this is true, then the entire series could not have belonged to the Marienfeld altar. A critical examination of the supposition that Koerbecke painted the altar and this series of pictures, which are related in style, has as yet not been made. Mr. Nordhoff based his theory mainly on the fact that Koerbecke is known to have painted for the monastery. Nevertheless the quality of the panels as works of art remains the same and certainly they were painted by a German and a Westphalian. The coat-of-arms in the Annunciation in Chicago would imply that they were made for a Cistercian monastery. This coat-of-arms ought to serve as a basis for further research in Muenster.

MARTIN WEINBERGER: THE ROHONCZ COLLECTION / SCULPTURE AND DECORATIVE ART

On the whole, the collector has followed the same general principles as guided him in the acquisition of the paintings, except that the field is narrowed considerably. He has endeavoured to select his objects with the idea of getting diversity of genre and of period. There are some magnificent works of the highest origin, for instance The Annunciation of Sansovino, formerly in the Huldschinsky Collection, or Riccio's Madonna, formerly in the possession of Eduard Simon. Amongst the rugs, there is a famous Sigmaringen exhibit. There are other objects not so well-known, for instance, the group carved in box-wood, very much like the work of Wyditz. Amongst the works in bronze, there is an important Madonna relief after Donatello; Planiscig attributes it to Giovanni di Pisa. The magnificent bronze group "Virginius and Virginia" is undoubtedly the work of Hubert Gerhard.

Goldsmith art is represented, amongst other things, by a fine silver receptacle "Diana mounted on a Stag" a work of Joachim Fries of Augsburg. Special mention must be made of the beautiful Dutch "Anna Selbdritt", strongly reminiscent of Geertgen, rather unique in style.

Amongst the fabrics, worthy of mention is the big rug with the coat-of-arms of the Viscount of Turenne. The rug itself cannot date prior to the year 1480. Some Dutch needlework, as beautiful as anything in this section, is remotely reminiscent of the Pollajuolos embroideries in Florence and is probably from the workshop of the later Rogier. Apparently it depicts a well-known scene in the Tristan Legend.

GEORG LILL: EXHIBITION OF ECCLESIASTICAL ART IN BAVARIA

During the last few years a great deal has been said and written in various quarters in favour of holding an exhibition of ecclesiastical art in Bavaria. At first, the idea was to have something after the style of the famous Cologne Millenary Exhibition, that is to say, an exhibition that would give a comprehensive survey of both ecclesiastical and secular art during the last thousand years. This plan had to be dropped on account of pecuniary considera-

Blutenburger Meister — Heiliger
Bes.: S. Lämmle, München

tions. And so it was decided to hold an exhibition of works of high quality only. The City of Munich has provided the funds and the exhibition, organised by the art experts Halm, Hanfstaengl, F. G. Hofmann and the author, has now been opened in the Residence Museum. The Oberammergau Passion Play was the deciding factor for holding it this year. Cardinal Archbishop Faulhaber has done everything in his power to assist the organisers and to get the churches to exhibit their treasures.

There are upwards of 300 exhibits. The older works are collected together and cover the period from the migration of the peoples to the full florescence of Gothic Art. There is much for the art lover to see here, for apart from the pyxes, ciboria, altars and crosiers, there are some wonderful tapestries of the Nuremberg and Eichstaedt Schools.

The Renaissance gave the artists new media and materials, and one notes how the traditional forms gave way in favour of more decorative conceptions. Six rooms are filled with samples of Baroque Art, and here one sees how the purpose of the object is completely lost in over-decoration, with imagination running into a metaphysical riot.

The exhibition offers the expert an amount of new material. It enlarges our knowledge considerably, both as regards the technique and the history and various styles of church paraphernalia and ornaments.

MARTIN WEINBERGER: EXHIBITION OF DRAWINGS FROM THE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF ERLANGEN

Those wonderful drawings, mostly Early German, belonging to the Library of the University of Erlangen, are at present on view in the basement

rooms of the New Pinakothek in Munich, where the collection of graphic art is housed.

Quite recently, these drawings were made the subject of a very excellent and instructive monograph whose author is the newly-appointed director of the City of Berlin's collection of engravings, Elfried Bock.

The collection includes Dürer's incomparable "Portrait of the Artist" during his early wandering years. Every bit worthy to be placed side by side with it is Gruenewald's portrait of himself, unfortunately not in a good state of preservation. The collection is particularly rich in drawings by Wolf Huber and Altdorfer, and most arresting are the drawings by that remarkable artist, Peter Flötner.

This Erlanger collection contains three drawings by that Master who has succeeded in hiding his identity behind the initials H. D., whereby it is questionable whether these initials stand for Hans Dürer. Excellent as are many of the above-mentioned drawings dating from the 16th century, the best things in the collection are the earlier drawings, for instance, the "Madonna with the Man of Suffering", showing both French and Viennese influences. Then there is the South Tyrolese Madonna (reproduced in this number), closely resembling the early style of Pacher. Finally, a Crucification by the Rhenish master of the Herpin Manuscript who belonged to the intimate circle of the House-Book master. The drawings from the Wolgemut workshop have not such high quality. These and other drawings have palpably been in the possession of a Nuremberg connoisseur who also had in his possession that drawing in the Dürer collection on which the master wrote in his own handwriting: "Das hat Hans Taut gemacht von Nürnberg." Later, this collection passed into the possession of the nephew of Jakob von Sandrart. The supposition therefore is that he inherited it from his uncle, and one has to ask oneself the question whether the German Vasari was himself a collector of drawings in order to get samples of the work of the masters whose biographies he wrote. In 1670 the collection came into the possession of one of the Markgrafs of Ansbach. In 1805, Friedrich Wilhelm III commanded it to be brought to Erlangen. The collection is so valuable and interesting that Erlangen would be well advised to put it on permanent public exhibition as one of its chief attractions.

FRANZ ROH: THE ART OF TO-DAY IN MUNICH 1930

Art has always flourished in Munich. To be sure, during the last few years Munich as an art centre has occupied a less prominent place than formerly. Evidently, it is now endeavouring to recover ground. The new "Glaspalast" is a notable achievement. Practically all trends and aspects of modern art are represented. Unfortunately, some of the most interesting of the moderns, such as Klee, Kandinsky, Schlemmer, Feininger, are conspiciously absent. One misses the work of those artists who came to the fore during the German Werkbund Exhibition in Paris. The older generation is represented by a host of painters. The space devoted to the New Secession is largely occupied by Emil Nolde, Kanoldt and above all by the younger generation, of whom Kokoschka, Beckmann and Heckel are the most interesting.

Of the other exhibitions, worthy of mention is the one entitled "The low-priced article and the minimum-wage home" (National Museum), whilst not quite so successful is the exhibition of American art in the Kunstverein. One might stress the importance of the new Paris pictures of Max Beckmann, shown in the Graphischen Kabinett. Finally, there is the big International Exhibition of Photographs. It is a furtherance of the aspirations of those who organised the "Film and Photo Exhibition" in Stuttgart last year, and promises to become one of the big events of the Munich Summer Season.

ENGLISH SUPPLEMENT

WALTER HUGELSHOFER: EARLY GERMAN PICTURES IN THE ROHONCZ COLLECTION

Although the small selection of German paintings does not make such a powerful and incisive impression as the examples of Early Netherland art, the collector has succeeded in bringing together a number of excellent works. Some of these rank amongst the very best creations of this period of German art. It is to be hoped that this section of the collection will be forewith supplemented by other works in order to make it completely representative of the period. A fine opportunity would then be provided to show how German painting challenges comparison with other great schools.

Above all, the collector who devotes himself to this field would do well to concentrate on the circle who gathered around the House-Book Master, Pacher, Zeitblom, Holbein the Elder, the Master of Messkirch and Wolf Huber. Yet this would mean little more than half covering this period of German painting unless the collector also includes some works of the anonymous masters.

Amongst the German painters included in the Rohoncz Collection pride of place must be given to Albrecht Altdorfer. Four works of his placed here side by side reveal the greatness and profundity of his art. The two scenes from the life of the Virgin Mary must be regarded as early works, the creation of a bold and aspiring spirit. Their uniqueness is explained by the fact that they were designed for altar-pieces. In thinking of Altdorfer's manner we are apt to think too much of those pictures painted with minute regard to detail. These however were more in the nature of by-products of the master's art which found its full expression in the altar-pieces.

Perhaps the most beautiful picture in this section is Altdorfer's wonderful portrait of a woman. It is closely related to the big altar in St. Florian, one of the greatest, if little known, masterpieces of German painting, and still more to "Christ taking leave of His womenfolk" in the possession of Lady Wernher in London. The picture was probably painted in the year 1518. It is the only portrait painting of the artist known to exist.

On the outside, the painting of the Fall of Man, and the Bacchus and Mars scenes on the inner panels are some of the very rare later works of Altdorfer. Be it added that nearly all these important works of Altdorfer have come to light in recent years.

Amberger is represented by a portrait of a lady of culture, formerly in the Fugger collection.

"Lamentation", by Ulrich Apt the Elder, is an instance of Early German art being directly influenced by the mannerisms of the Netherland School.

Hans Baldung is excellently represented by a significant composition of the "Fall of Man", formerly in the von Bissing collection. It can be ranked amongst the chief works of German pictorial art.

Barthel Bruyn has three portraits and a picture depicting a Christmas scene, in the style of Joos van Cleve.

It is extremely fortunate that the collection contains a Burgkmair, seeing that the works of this master scarcely ever get into the salesroom. The "Burial" belonged originally to the "Cross Altar" now in the Old Pinakothek.

The interesting dual portrait of Koloman Helmschmid which was formerly in the Palazzo Giovanelli in Venice reveals two distinct styles. The portrait of a woman, a masterpiece in colour, can with certainty be ascribed to Jörg Breu and would date round about 1510, whilst its companion piece is more likely the work of one of the engravers of the BB circle than a creation of Burgkmair.

Then again, Lucas Cranach's wayward and amazingly prolific creative genius is revealed in a most impressive way in this collection. Especially interesting are the four altar panels dating from an early period and showing the sure hand of the master. We are now learning to what extent Cranach painted his pictures on oak-wood and it would certainly be worth while to investigate the reason for his extensive use of this wood. May it be the result of a long stay in Holland? The year 1508 might be given as the date of the origin of these altar panels.

It would be doing the Brothers Dünwege too great an honour to attribute to them a fragmentary piece. We would prefer to believe with Friedländer that it is the work of that Master who is considered to be the creator of the Judgment Scene, in Wesel, and a companion piece to it, in England. We surmise that the Netherlands could claim him and that he stood in close relation to the Anno-Master who lived for a while in Cologne.

The interesting Evangelist Altar of 1478, form-

erly in the Streber Collection, hails from the Upper Palatinate, according to Buchner. If this should prove to be correct it would serve as an important cue for determining the origin of a number of other works. We know, at least, that the portrait of a priest dating from the year 1484, now in London (Knoedler), is the work of the same artist.

The portrait of a young man (reproduced in the Cicerone No. 13/14, p. 355) is, to my mind, not the work of Michael Pacher. I am inclined to identify it as the creation of a Low German Master, a supposition borne out by the provenance from the Lüneburg Museum. It is remotely akin to the Netherland School, and bears a striking resemblance to the work of Jan van Eyck. Pacher's handwriting is different. Moreover, his manner was much sterner. A portrait by him would show kinship rather with Italian than Dutch art. One sees the same types of faces and the same features, recalling the technique of the goldsmiths, in the Lübeck Paintings for instance, in the Gregorian Mass in the Marienkirche.

A number of excellent portraits of princes, including some very charming child studies, has brought Jakob Seisenegger into prominence. A remarkably sure hand and sense of style characterize his work. The portrait of a young man in the Rohoncz Collection belongs to an earlier period of the master's development, and testifies to Late Gothic influences.

Strigel is not represented at his best. He has a miniature dual portrait of the Emperor Maximilian I.

It is not easy to convince oneself that the portrait of Anna Geiger should be attributed to Wolf Traut. This well-painted picture has estimable qualities, however.

Described as a sample of Westfalian art, the painting of two angels as musicians is akin to the Buxtehuder Altar, so much so that one can say with certainty that it originated in the Workshop of Master Bertram.

The German "Primitives" in the Rohoncz Collection are more important than those distributed throughout many museums. This section gives the collection a special significance. Only the Liechtenstein Collection can stand comparison with it.

CARL JATHO: THE COLOGNE GRUENEWALDS

Two new Gruenewalds have been discovered in Cologne. They are two male portraits which formerly hung in the Wallraf-Richartz Museum. Owing to their poor state of preservation, they had been removed from the walls and passed on to the depot where they remained until Dr. Buchner had them cleaned, entrusting the task to a Munich expert. The two canvases are the portraits of Johann and Thomas von Rieneck. Thomas von Rieneck was an intimate friend of the Archbishop of Mainz, Albrecht von Brandenburg, to whom Gruenewald was Court Painter.

There is therefore strong historical evidence. Moreover, the task of restoring the pictures has been carried out with astounding success, making possible a close comparison with the style and technique of the master. "There is such a close stylistic relationship with the accredited works of Gruenewald, particularly with the Freiburg Maria Snow-Picture and the Head Studies (drawings) that no other artist could have painted these unusual portraits whose arresting and spiritual qualities are as surprising as is the basic composition."

Dr. Buchner promises to give us in the next issue of the Wallraf-Richartz Annual (to be published shortly), a detailed description of the paintings and his reasons for attributing them to Gruenewald.

ALFRED SCHARF: THE ITALIAN PICTURES IN THE FIGDOR COLLECTION

Although Figdor was not a collector of pictures in the ordinary sense, the epithet of mediocrity cannot be applied to any of the paintings that came into his possession. Quite a few of those he originally purchased as anonymous paintings have turned out to be the works of great masters. There are, for instance, the works of Quinten Massys and Hieronymus Bosch, Rueland Frueauf and Jörg Ratgeb, Bernhard Strigel and Barthel Bruyn, and, last not least, a portrait bust of a man, formerly attributed to a South German master of about the year 1510, but now pronounced to be an Albrecht Dürer.

This high quality is very much in evidence amongst the collection of Italian paintings. From the viewpoint of the history of painting these pictures are exceedingly important and the art-lover will certainly know how to appreciate them. The collector was attracted most of all by Early Florentine and SiennesePainting, a realm he entered before it became a popular hunting-ground.

Amongst the works of the first-mentioned School there is a charming Nuptial Panel, depicting the bride and bridegroom in stylish dress. It probably dates round about the year 1420. From the second half of the 15th Century there is a number of pre-

della and cassone panels, the most important depicting the legend of St. Nicolas of Bari, in which one can probably recognise the hand of Pesellino.
Included in the Siennese Pictures are two chief works of Giovanni di Paolo, an early one in which the painting of the Madonna in the landscape reveals the influence of Sassetta, and a later work depicting St. Augustine pursuing his studies.
Two Siennese Guild Panels (Biccherna Panels) are interesting both artistically and as antiques. These panels were in use in Siena from 1258 down to the 16th Century. The two in the Figdor Collection show typical corn exchange scenes and a representation of Siennese officials.
Of examples of the Umbrian School in the Figdor Collection there are two pictures, a painting of St. Eustachius by Pinturicchio, and a portrait in profile of the scholar, Philippus Beroaldus, by Ambrogio de Predis. Venetian Painting is represented by a portrait of a man, attributed to Lorenzo Lotto.

EMIL PREETORIUS: EXHIBITION OF CHINESE AND JAPANESE PAINTINGS

IN THE ETHNOLOGICAL MUSEUM, MUNICH

Chief interest in this exhibition will centre around the fact that, apart from being confined to painting, all the specimens brought together here have been selected almost solely on account of their artistic quality. As a result, one gets an excellent cross-section through nine centuries of Chinese and Japanese painting. The pictures are arranged chronologically. Although the exhibition does not lay claim to completeness, it succeeds in suggesting it, without losing sight of its main object which is to get the visitor to appreciate the high standard of achievement throughout all these centuries.
Chinese and Japanese painting are considered here each on its own merits, that is, these two intimately related realms are presented separately. In this way, the difference in artistic expression is brought out more clearly. It is astonishing how great this difference is, especially when it is borne in mind to what degree Japanese painting got its pictorial expression from China.
Some of the works exhibited have been lent by state-owned collections, including the Musée Guimet, Paris, which has sent, amongst other notable selections, the chronologically earliest paintings, namely, the Bodhisattvas from Tun-huang, 10th Century, discovered by the Pelliot Expedition. The Berlin Museum has sent its exquisite paintings of wild geese, the splendid Buddha in Red Cloak, and some beautiful fan pictures. One of these latter, by Malin, does not appear to be an original, but an early copy. Cologne, Freiburg and Munich have also contributed.
Private collections outside Germany have also helped to make the exhibition a very representative one. Thus Eumorfopoulos and Yamanaka, London have lent some beautiful works, whilst Del Drago, New York has sent the very arresting picture of a sick horse, dating from the year 1321. Of the German collections represented here, mention should be made of Breuer, Berlin, — Fuchs, Tübingen (mostly Japanese pictures), — Grosse, Freiburg — Preetorius and v. Schab, Munich.

S. GIEDION: GERMAN ARCHITECTURE IN PARIS / THE DEUTSCHE WERKBUND EXHIBITION

Under the auspices of the Deutsche Werkbund and the personal direction of Professor Walter Gropius, an exhibition of modern German architecture is being held in Paris. The French capital was chosen for this event because in cultural matters Paris still remains the best place for the proclamation of new creative ideas. The world is more willing to lend an ear to some new pronouncement if it originates in Paris. Industrially, the United States of America are incomparably more advanced, but in questions of taste, indeed, in cultural matters in general, they are prepared to acknowledge that they have not got beyond following the lead of Paris. The American magazines and periodicals devoted to architecture, are still discussing the Decorative and Industrial Art Exhibition held in Paris way back in 1925.
The point is that if Paris declares in favour of a new style of modern architecture, America is almost sure to follow suit immediately. One cannot fail to note that in France and America the general public is becoming more receptive to new architectural ideas. Doubts are being expressed as to whether the academical and decorative style of architecture has any future at all.
The German show is merely part of the big architectural exhibition housed in the Grand Palais. Upon entering this "Section allemande" the first thing to catch the eye is a swimming pool and a gymnastic hall, seen through a glass partition.
It might seem rather strange that sport should be made the starting point, but there is no doubt that Professor Gropius did the right thing when he sought to convey that there is a spiritual connection between modern German architecture and

sport. It should be added however that the exhibition is conceived as an harmonious whole. Professor Gropius is responsible for the living room of a ten-storied apartment house. Marcel Breuer shows a suite of rooms in an hotel of sky-scraper dimensions. In the adjoining rooms, Moholy-Nagy reveals some remarkable plastic effects with his lighting arrangements, whilst Herbert Bayer shows new possibilities in mass articles. In this way, the foremost object of the exhibition is made clear to the visitor. That object is to show "la squelette d'une vie nouvelle". It deserves to be said that the success which the exhibition has achieved in Paris is mainly due to the creative power of the organisers in getting the visitor to see beyond the purely visual and external aspects of architecture to a new collective outlook upon life.

What have been the French reactions to this exhibition? In the first place, it could not be said that the French were well-informed as to what has been going on in Germany prior to this show. For instance, whenever a German interior was reproduced on the Paris stage, one was almost invariably treated to a couple of square club armchairs as heavy as iron boxes, or a sideboard as massive as the Leipsic monument on the Battlefield of the Nations. Evidently something of this style was expected at the Gropius exhibition. The fact is the French critics were impressed by the lightness of the German style. "Ce qui frappe au premier abord dans la section allemande du Salon des artistes décorateurs, c'est la légèreté," wrote Vaillat in the „Temps". The provincial newspapers, with few exceptions, were as appreciative as the "Temps".

ART NEWS AND NOTES

ANOTHER PUBLIC GALLERY OF MODERN ART IN THE KRONPRINZENPALAIS IN BERLIN

Berlin is now included amongst the few German cities in which one can find a gallery of the works of artists of today. This new gallery is housed in the Kronprinzen Palais, which will henceforth be a self-governing museum, after the style of the National Gallery, the latter being mostly confined to the classic art of the 19^{th} Century. Director Justi, of the National Gallery, is also the director of this new home of art. Recently, he has carried out the task of converting the Kronprinzen Palais into an art museum, and although the building is one that does not readily lend itself to this particular purpose, he has succeeded in introducing the right artistic note.

Arranged along one side is to be seen a number of important works of Lovis Corinth, of the very greatest representative of German Painting of Today. Director Justi has acquired works dating from the later period of Corinth's development, especially between the years 1920 and 1925. Facing these are the less assertive works of the Berlin School, headed by Liebermann, and the French masters of the 19^{th} Century, from Manet to Cézanne, which von Tschudi had acquired for the National Gallery during the Imperial regime. The upper rooms contain complete collections of the most important representatives of the German modernists, Heckel, Kirchner, Nolde, whose work is especially convincing, as well as other important individual works characteristic of the last twenty years of art.

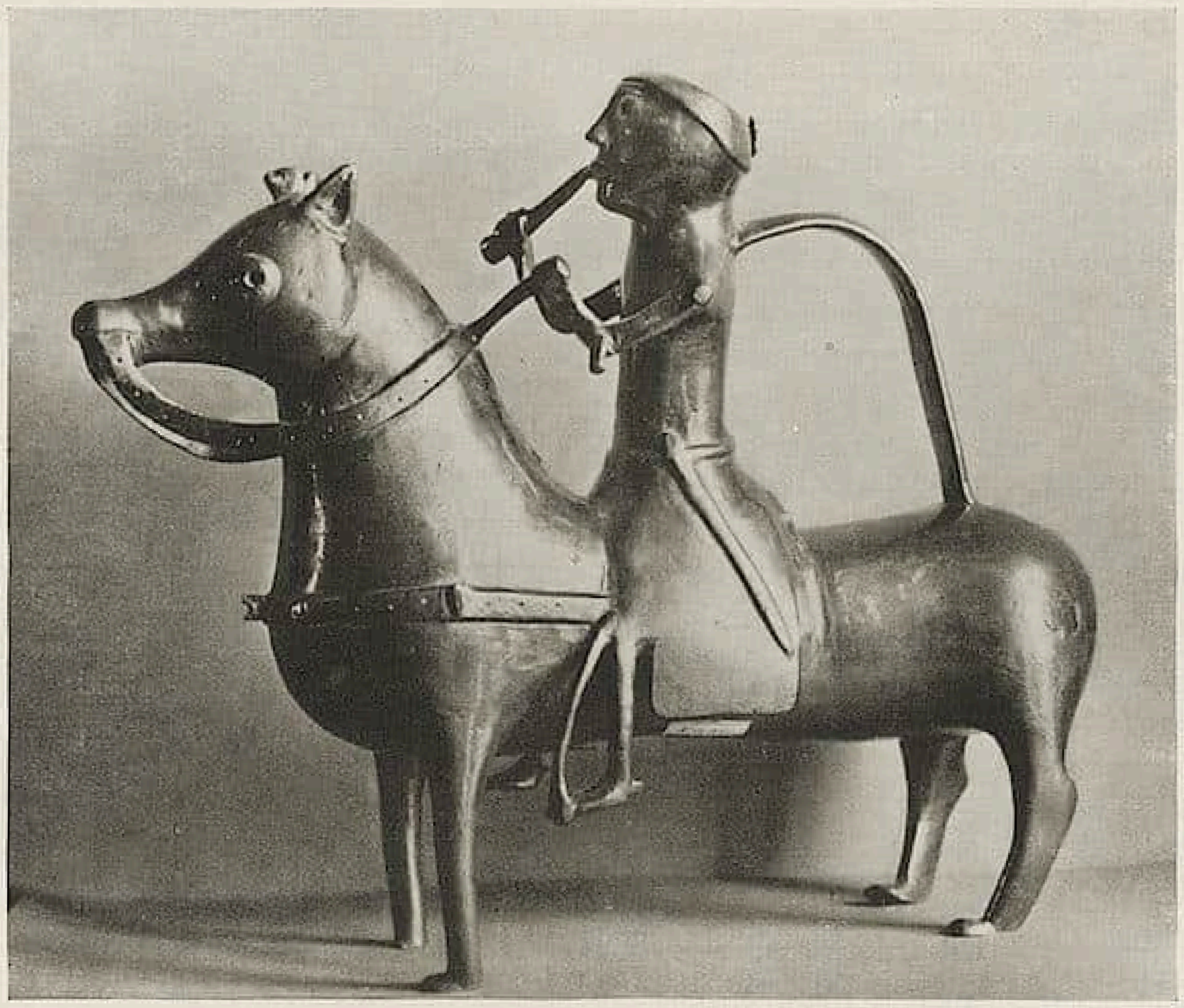
THE COLLECTOR

THE GUELPH TREASURE

It will be recalled that, towards the end of 1929, the City of Hanover did not succeed, unfortunately, in its endeavours to acquire the Guelph Treasure in its entirety. At the beginning of this year, it passed into the possession of the Frankfurt art dealers, J. & S. Goldschmidt, Z. M. Hackenbroch and I. Rosenbaum, who thereupon arranged to put it on view for a few weeks in the Städelschen Kunstinstitut.

Heinrich der Löwe himself assisted in the acquisition of this cathedral treasure, whose history is too well-known to be re-told here. We only intend to mention those of the 82 objects which are regarded as the principal works.

The "Gertruden-Kreuze" (Gertrude Crosses) are the work of Lower Saxon craftsmen, round about the year 1040. The famous "Gertrudis Tragaltar" (Gertrudis Portable Altar) dates from the middle of the 11^{th} Century. Renowned is also the so-called "Welfenkreuz" (Guelph Cross), an Italian work of the 11^{th} Century, whilst the portable altar of Eilbert bearing the inscription "Eilbert aus Köln hat mich gemacht" is of Rhenish origin, as is the magnificent domed reliquiar in the shape of a Byzantine church, a high-romanesque work from Cologne. The Plenar of Otto the Mild is of special historical interest, whilst such works as the ivory panel, a specimen of the Maas School, depicting the "Marriage of Canaan", and the "Demetrius Panel" with Byzantine inscription, the Latin "Standkreuz" surmounted on three lions, as well as the head and arm ornaments belong to the most important works of Goldsmith art of the Romanesque and Early Gothic periods.



13. Jahrhundert — Jäger. Bronze-Aquamanile
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor am 29. und 30. September in Berlin

ENGLISH SUPPLEMENT

GEORG BIERMANN: HOLBEIN'S PORTRAIT OF CHARLES BRANDON, DUKE OF SUFFOLK

Recent discoveries have considerably enriched our knowledge of Holbein's work in England. The most important was made known only a short time ago, the portrait of the powerful favourite and brother-in-law of Henry VIII., Charles Brandon, the Duke of Suffolk. Up to the present this portrait was known only through an engraving by Wenzel Hollar and by a copy, which was published in the first volume of Lodge's "Portraits of Illustrious Personages of Great Britain". The original was last owned by Lady London in Scotland, who had inherited it from the Marquess of Hastings. When it was offered for sale by the latter Norbert Fischmann of Munich very cleverly took advantage of the opportunity. Part of the picture was entirely repainted. It was only when it had been completely renovated that the original came to light with all extraneous details removed. Not only is this portrait from an historical standpoint a trouvaille of the first rank, but in the art of Holbein himself it is one of his most important creations. Monumental in pose, impressive in colour composition, it is a work which as a portrait is extraordinarily suggestive. Even if one knew nothing of the history and character of the person portrayed, one would say that he was a worthy brother and contemporary of that Henry VIII., whose court Holbein has kept for us in this and other portraits.

V. C. HABICHT: AN UNKNOWN WORK BY H. BORNEMANN

This latest acquisition of the Roselius House, Bremen, is published here for the first time and represents an important addition to our knowledge of Lueneburg-Hamburg painting of about 1450.

This not very large oak panel painted on one side (without chalk ground) depicts the Crucifixion in warm, dark tones. The whole effect shows direct Netherland influence.

Compared with the Franconian Barbara altar (Breslau) of 1447, or with that of Master Pfennig (Vienna) of 1449, or Conrad Laib's (Graz) a great difference is evident in the composition of the figures and the developed landscape (gold background lacking and sky differentiated) due to a funda-

mental change in style, which was not derived from Hamburg. The organized landscape, the reaslistic new types, the portrait-like heads, the details of the robes etc. point to a contemporary German painter: Conrad Witz. Witz is of course the better of the two, but he is not the only one who first utilised the western style. Master Francke's works also show that Hanseatic art followed the changes in style. This is also demonstrated by the more developed panels of the Heiligental altar which can be definitely attributed to H. Bornemann, and the Lamberti altar panels. The latter was probably painted about 1458 or before and the former about 1447. This makes it clear that most of the Heiligental altar panels must have been painted by H. Bornemann and not as Heise supposes only the outer panels. This supposition has caused considerable confusion. The Lamberti panels are the better developed. Although Bornemann probably went to the Netherlands to study a second time before painting this altar it is quite evident that a part was painted before the Heiligental altar. Although there are many points of connection between the altar under discussion and the Heiligental altar the fact that the gold background has been omitted etc. would place it after the second Netherland visit, that is, about 1450. The Heiligental altar was not indirectly influenced by Netherland style, this is shown in the manner of the painting of the cloth. The relation to the Crucifixion is to be seen in the sharp, hard profiles, the repetition of postures, the noses with strong lights and the conventionalized tree groups.

The differences and the advances made are just as clear. The proportion of the figures to the surroundings and the landscape details are here better solved, the shading of the colours and the softer manner show a decided advance. These changes in style and artistic values point to a renewed contact with the Netherlands. The two thieves seem to have come direct from the master of Flemalle and the whole composition point to late works of the Roger circle. In all probability this picture with its more developed style was inspired by fresh contacts. It would be a greater help if the Vienna picture could be dated later, which has been placed at 1440 by Heidrich and also Friedlaender. As the Vienna picture is not the only premise for this panel we must suppose that there were other Netherland compositions, which have been lost, that may have served as inspirations.

*

ALFRED SCHARF: THE EXHIBITION OF FLEMISH ART IN ANTWERP

This exhibition, which is important for a fundamental knowledge of Flemish painting, offers an extensive survey of older Flemish art, especial attention having been paid to the primitives and the painting of the 17^{th} century.

The exhibition is made up of works from various collections and is being displayed in two buildings which are later to be used as a church and school. Most of the works of art shown in the church are industrial or decorative, whilst in the school the paintings, sculptures, tapestries, miniatures and drawings have been collected. The crowning effect of the exhibition is to be found in the display of paintings, which are being exhibited in the fine upper rooms of the school, where skylights offer the best light.

The pre-van-Eyck painting, that transition stage between French and Flemish art, is represented only by a diptych, attributed to Broederlam, from the Museum Mayer van der Bergh, Antwerp. Jan van Eck himself can be studied in a small, but very characteristic "Stigmatisation of St. Francis" from the Turin Museum; Petrus Christus in the portrait of the Carthusian monk, Denis, a picture which has already been shown in London; the Master of Flémalle by the portrait of a man, from the Kaiser Friedrich Museum, Berlin. The attribution of other works to this master is not quite convincing. Roger van der Weyden and Dirk Bouts have unfortunately not been given their full importance.

One of the successes of the exhibition may be counted the display of the "Communion of the Apostles" by Justus van Gent. This fine composition, which, like the Portinari altar, plays an intermediary role between Netherland and Italian painting, has never been outside of Urbino since it was executed in 1473—1474. Hugo van der Goes is represented by a little known" Adoration of the Shepherds" from the collection of the Earl of Pembroke, Wilton House; Memling, Gerard David, Joos van Cleve and the Master of Frankfort are shown in characteristic works from all periods. A special room is reserved for Pieter Brueghel and his son, the chief work "The Mad Griet" by the elder Brueghel. Rubens can be seen in all stages of his work, and studied in all the variations of his participation in various paintings. In addition to the usual works could be seen several pieces which as yet have received little attention, especially among the sketches. A similar situation is to find in the works by van Dyck on display, some

Frankreich, 13. Jahrh. Kopfreliquiar. Kupfer getrieben
Aus der Versteigerung der Sammlung Figdor am 29. und 30. September in Berlin

of which definitely belong to van Dyck and some of which have been attributed to him. Of the paintings which have recently been rediscovered are shown the "Martyrdom of St. Sebastian" from his Italian period and two beautiful portraits from the de la Faille collection. Conspicious is also a self-portrait by Brouwer and an imposing picture of a city by moonshine with a fire by Daniel van Heil.

Among the sculptures must be mentioned the life-size angel of sandstone, one of the few remains of Gothic sculpture in Malines, which is here reproduced. Attention should be drawn also to the St. George from the portal of the old shooting-gallery, dated 1514.

PAUL F. SCHMIDT: WALTER GROPIUS

Gropius has followed the path from factory to house, a path which was indicated by national and economic conditions. Instinctively he has sought out the architectural problems of the present and with productive pioneer work found the solution. While Behrens was still at the height of his mass style Gropius surpassed him in his first achievement, the Fagus Works at Benscheidt; here the predominance of glass, the use of the horizontal line and the flat roof show his style.

His next step was the building of the office and machine house for the Work Association (Werk-

bund) in Cologne. Here the combination of iron, glass and brick facade is rather harsh, but the stairs encased in glass and the use of the flat roof for a dance floor are decidedly pioneer achievements.
After the war Gropius resumed his work in Weimar with little success, for he received very little assistance from the authorities until the "Bauhaus" was transferred to Dessau. His school buildings, master houses and workmen's houses show the same lines and are ideal examples of the objective style of the present. In some cases perhaps there has been too much experimentation, nevertheless Gropius accomplished much valuable work in Dessau. The Employment Office shows especial genius, a one-storied building in the form of a half circle, with iron concrete and sky-lighting, in graceful lines.

It was only after Gropius left the management of the "Bauhaus" that he was able to concentrate on the small flat problem. The most practical solution is to be seen in the houses at Dammerstock near Karlsruhe, the most mature project in the Haselhorst block near Spandau. Both show the long uniform block houses at right angles with the street, all of them running north and south. Here again Gropius has shown his ability to foresee conditions and has been able to find a solution for the apartment house which, though several storied, offers sunlight and gardens.
All his building is marked by a rational and consequent utilisation of space; in the mathematical precision and the sharp clearness of his buildings can be found his creative genius. Space and material are decisive for the appearance, and the purpose idea reigns, with beauty expressed in material.

A. v. Menzel. Männerbildnis
Aus der Versteigerung der Sammlung A. Adelsberger, Nürnberg
am 8. Oktober durch Hugo Helbing in München

Bayrischer Meister, um 1520—30
Versteigerung der Sammlung Jacob H. Weiller am 21. Oktober bei Hugo Helbing in Frankfurt a. M.

ENGLISH SUPPLEMENT

MAX J. FRIEDLAENDER: LUCAS VAN LEYDEN'S EARLY WORK AS A PAINTER

In the literature on the history of art masters develope logically but when all documents and data are examined we usually find that there is indeed no system to their development.

All Lucas van Leyden's work as an engraver we can arrange in order of date and there can scarcely be any mistake, as the artist dated most of his works himself. But when this systematic and complete picture of the engraver is applied to the painter we encounter all sorts of difficulties.

Leyden's first engravings, and the first was executed when the master was only fourteen, show an incomplete knowledge of form, but an astonishing firmness in the use of the burin and a feeling for shading, a "painter's vision". The first paintings, on the other hand disclose an uncertainty in the use of the brush, and the manner of an engraver. This is especially true of the "Game of Chess" in the Kaiser Friedrich Museum of Berlin. The composition is awkward, too full, heavy and the details are hard against a background, which is stippled and lined. This picture could scarcely have been painted before 1508 and is astonishing in that it shows none of the "painter's vision". There is no other picture with such a laburious execution. A picture showing a similar subject, a game of cards, in the Wolton House, is more flowing and lighter, therefore was no doubt painted some years later. Some of the master's panels are nearer in manner. In fact in order to secure a correct picture of his work as a painter it is necessary to compare each painting with his engravings. It would seem that he was an enagraver by profession and tried to teach himself painting. Although van Manders statement is correct that he worked with Cornelis Engelbrechtsen.

The little picture in the Louvre, "Loth with his Daughters", shows the same characteristics as the engravers of the period. For the "Adoration of the Kings" in the Ryerson Collection in Chicago the master has used a theme from Bruges. It is very careful in detail. Soon after this "Susanna before the Judges" in the Bremen Kunsthalle was painted. Stiff figures, heads all the same height, character-

istics of the engravings of 1510. There is an improvement in execution but the same defined spaces, the same lining.

A decided change is to be seen in the manner of the triptych, now in the Barnes Collection in America. Here can be seen a surprising freedom in the use of the brush, an indifference to detail, the liberated "vision of the born painter". And yet this altar can hardly have been painted after 1511, as shown by the types, the motifs. There is also a portrait of a man dated 1511, in the museum of Baron Thyssen and a self-portrait in Brunswick, an engraving of which was made in 1600 by Andreas Stock, who states that at the time the portrait was painted, the artist was fifteen years old. That would date it 1509.

A work in the hands of a Prague collector evidently treats the same subject as the Bremen panel, and in type, form and manner belongs to 1510.

The reproductions give an incomplete idea of the brush stroke and the incongruities which are evident in the originals.

FRIEDRICH WINKLER: THE NEW BERTRAM ALTAR IN HANOVER

This wonderful altar, by Master Bertram of Minden, with its many pictures, is now in the possession of the Hanoverian Provincial Museum and represents one of the most important acquisitions purchased by a German museum during the last decade. Mr. Dorner, the director of the museum, must be congratulated. The altar itself appeared last year for the first time in a London auction and was purchased by two Berlin dealers. It is not known when the altar went to England. It may be presumed that it was sent there soon after its completion, having been ordered by an Englishman or by a German living in England, it is also probable that Master Bertram painted it on the spot. This is quite possible for the Hansa cities were in constant intercourse with England at that time. This view makes the "English" altar by Bertram especially important from an historical standpoint.

The alarming rumours, that the altar was to be disposed of in parts, have now been allayed by this sale to the Hannover Museum. The museum already owns a number of Lower Saxon altars, in fact there is no other place where the display of Lower German painting is so impressive. Shortly before this purchase Mr. Dorner succeeded in securing that panel from Wennigsen, from about 1300, which proves that the oldest centre of Gothic panel-painting was in North-West-Germany. As connecting link between the Wennigsen panel and the Golden Panel, as oldest and at the same time only complete and best preserved altar, this altar by Master Bertram shows better than any others the richness of Lower German art, and in the midst of the prodgality, with which German art collections are being disposed of, this purchase represents an especially agreeable ray of light.

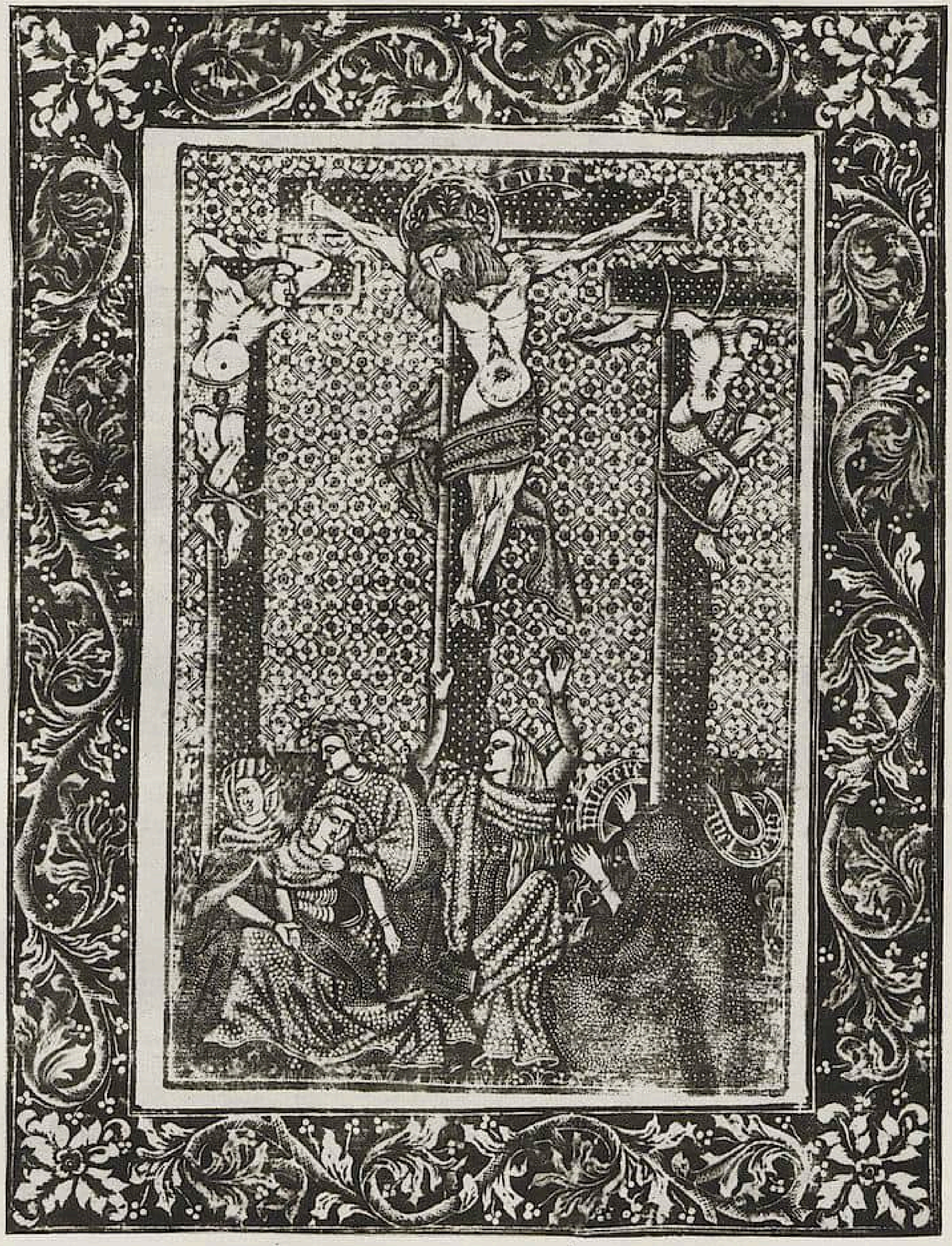
And also among the oeuvre of Master Bertram this triptych is of very high rank, for this work is much better conserved than the altar in the Petri church in Hamburg.

ERICH ROEMER: THE OPENING OF THE GERMAN MUSEUM

There will be frequent discussions on the new buildings, on the Berlin Museum island, the opening of which was celebrated on October second, discussions on the monumental style, on the extensive exhibitions. It is, however, not my intention to anticipate these disputes or the expert judgment of the archaeologists on the Pergamon Museum or the East Asian Museum. I shall give only a short report on my first impression of the German Museum.

When this building was planned in 1907, the contents and exhibitions of the German Museum were to give a clear idea of the fundamental character of German art and the relation of its various stages of development. It will always be a question whether this would be possible without a continuous reference to non-German art. A completion of the work seemed at times uncertain for several reasons, Messel's death, the technical difficulties encountered in erecting a building on the site selected, on which millions were spent, finally the war and the inflation. Even after the work was completed there was still the danger that the effect would be futile for the simple reason that it is difficult to confine German individualism with its many phases to one course. Many fields of art could not be displayed with the completeness which their importance demanded. For instance it will never be possible to exhibit in Berlin, the art of the 12^{th} and 13^{th} centuries in large sculptures and glass painting, for the memorials of the Middle Ages, such as the Rhenish, Franconian and Saxon cathedrals, cannot utilised here.

A similar defect occurs in the display of German art of the 15^{th} and 16^{th} centuries, with its manifold contradictory artist personalities. For no conclusive survey of them can be given, as for instance of the Early Netherland artists in Berlin



Oberrheinisch um 1465 — Schrotblatt (Schr. 2343, I)

Aus der Versteigerung bei Hollstein & Puppel, Berlin, am 7./8. November

Museums. In order to secure a uniformity an attempt was made to show sculptures and paintings together. This solution of the difficulties thereby involved has not in every case been successful. It was necessary to avoid placing the carvings with their all too compact materiality beside the surface subtleties of the panel paintings. Pronounced painters can never be fused into a unity with pronounced sculptors. For this reason some rooms have, with delightful inconsistency, been used for the display of paintings or sculptures only: all the Early Netherland artists in on room: Duerer, Altdorfer; Holbein, Cranach; Riemenschneider also in one room. The whole, although many questions and wishes have not been taken into consideration, offers for the first time the possibility of enjoying the full diversity of the State Collections in good light and rooms.

ART NEWS AND NOTES

MASTERPIECES FROM PRUSSIAN MUSEUMS

The Berlin Academy of art has just opened an exhibition of masterpieces, chiefly 18th century, from the castles in Berlin, Potsdam, Homburg, Wilhelmsthal, Bonn and Koenigsberg, which is to be open to the public until the end of November. As a whole this exhibition makes a fine impression. Naturally here painting is in the ascendancy, but the furniture art of the dixhuitième, and within this French department the "Sign of Gersaint, the Art Dealer", brings the greatest surprise. It was painted by Watteau and is the last picture painted by this artist, who died at the early age of 37. The two parts of the pictures, which were formerly separated, are now in one frame, and it is to be hoped that they will continue to be shown this way. It is only now, after the dreadful paint of the last restauration has been removed, that Watteau's full greatness can be appreciated. By the same master is also displayed the "Embarquement pour Cythère", and in the same room the chief works of Chardin, Pater, Lancret and Pesne. The display of the paintings is, however, not the main object of the exhibition, they belong to the general milieu, which includes sculpture of the period, furniture, tapestries, porcelain, gold boxes, miniatures and jewellry, and just as the abovementioned French painters are prominent on the one side, so are there Germans on the other, among these Tischbein, Graff, Demarées, taking the same course defined by the spirit of the times.

In this exhibition we find again the deeper meaning of the last artistic unity of old Europe, and in spite of the prominent position of France in many departments of art, it can be seen that Germany has accomplished achievements in all the fields of free and applied art, which maintain their place.

A detailed, illustrated article on the subject will appear in the next number. Biermann

Zwei Louis XVI.-Kommoden

Aus der Versteigerung der Sammlung Schweitzer am 11. November bei Rud. Lepke in Berlin

Francesco di Giorgio Cäsarenbrustbild
Aus der Versteigerung der Sammlung Castiglioni am 28./29. November durch H. Ball und P. Graupe, Berlin

ENGLISH SUPPLEMENT

HANS HUTH: FURNITURE FROM THE PRUSSIAN CASTLES ON EXHIBITION AT THE ACADEMY

The Academy of Art has, in cooperation with the administration of the state castles and gardens, arranged an exhibition of masterpieces from the Prussian castles.

From the Gothic period is a Lower German carved oak chest from about 1480. The 17th century is more extensively represented. From the Loewenburg at Cassel is a table dated 1650. This table has a limestone top into which figures and the parts of a song have been etched and coloured. Another table from the New Palace in Potsdam shows pearl inlaid in a black top, this table is signed Dierck van Rysvik (1655). An ivory veneer bench from Monbijou castle is dated 1639/40. The carving shows a certain similarity with works from Dutch East India. Historically interesting is a cabinet with two gueridons which came originally from the Heidelberg castle and is probably the only extant piece of furniture from that castle. The technique is peculiar, pewter inlay and moulding, the spaces between the inlay are covered with transparent horn with painting underneath. This is a technique which was used by Master H. D. Sommer at the end of the 17th century. There is also another cabinet with pewter inlay, which was sold by an Antwerp cabinet-maker to the Bishop of Trier in 1700. The dating and placing of this cabinet is important because it represents a type which was extensively exported from Antwerp. A small desk from Monbijou castle with engraved brass inlay may also be from Antwerp. Important for the knowledge of Chinoiserie lacquer-furniture is a coin cabinet, which has been placed as a work of Gerard Dagly by C. F. Foerster. Two further cabinets from the end of the 17th century show charming coloured ornamentation on a light ground in Chinese manner. Several petit-point chairs and six chairs upholstered with rare Dutch woollen velvet end the seventeenth century furniture.

Furniture from the Charlottenburg castle show examples of Berlin work from the beginning of the 18th century. An altar table from the chapel shows rich carving. A somewhat later jewel cabinet of cedar with brass inlay is also shown. Early Berlin rococo is not exhibited.

From the time of Frederick the Great are a sofa and two stools with richly carved and gilded

rocaille ornament. A column table with silver-plated ornament from the Charlottenburg castle library was made in 1740 after a design by Nahl. Further examples from all periods up to the death of Frederick can be seen, all of these even the late pieces show rococo form. Especially fine is a sofa with silver-plated ornament which shows the red bolus ground, designed by Hoppenhaupt. Corner cupboards with bronzes by Kambly, gilded by "Morel Doreur Fran Say", show the richness of material used for the Potsdam rococo. The desk of the king from the Potsdam city castle seems almost French and yet it shows German elements, elements which are perhaps more evident in another desk with slanting writing piece.

Cassel rococo is not very well represented as there is very little furniture in good condition from this period. A gilded arm chair and a table with a lacquer top. Therefore this room was filled with Roentgen furniture, also characteristic for the courts of the period. Here can be seen a clock, an early desk, a toilet table from Homburg, an oval table, for which Frederick the Great paid 15 louis d'or in 1770. Several French corner cupboards and commodes from Wilhelmstal show what an important part the French ebenists played at the Cassel court. One richly ornamented commode comes from Cressent's workshop. There are also two consols from the Bruehl castle which show French influence.

Furniture from the Louis seize period can be seen in two contrasting styles. The Berlin furniture shows heavy lines based on the style elements of Roentgen's late work, developed by David Hacker, the most typical examples are to be seen in the pieces from the City Castle of Potsdam which was furnished by Frederick William II. The Hepplewhites, which this king secured from England, seem almost fragile beside the Berlin work.

The Cassel furniture of this period shows decidedly French influence, with its white and golden chairs and Lyon and Hanau silks. It is here that the French empire style made itself evident. In Cassel this style was so well done that it is difficult to distinguish the Cassel work from the French. One of the best pieces is a desk by Wiechmann, with plastic ornament. The Berlin chairs made by the Catel brothers in Berlin show an almost antique tendency, which point to Schinkel. Furniture of the Schinkel period has not been included in the exhibition.

A repitition of this exhibition ought to be arranged and confined to the productions of the 17^{th} and 18^{th} centuries.

*

HEINRICH GOEBEL: A CARTEL CLOCK FROM THE FACTORY OF JEAN-JOSEPH DE SAINT-GERMAIN AND ITS VARIANTS / A CONTRIBUTION TO THE QUESTION OF THE CROWNED "C"

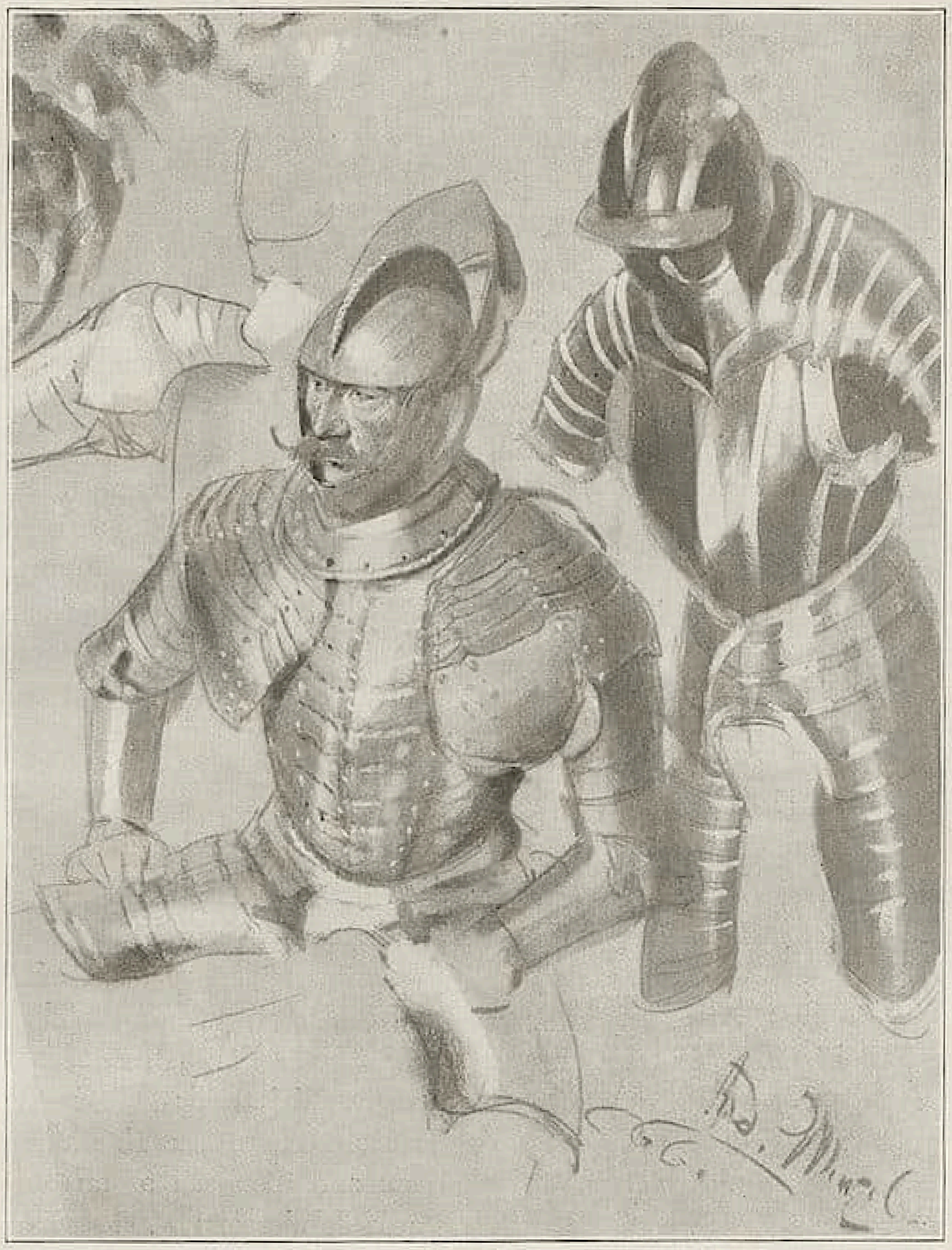
Jean-Joseph de Saint-Germain was the son of a Paris ebenist and related to members of the leading furniture and bronze firms of Paris. He called himself "Maitre fondeur et ciseleur" and had a workshop in the suburb of Saint-Antoine.

He worked among others for Lazare Duvaux, the famous marchand-bijoutier of Louis XV., who received large sums for furnishing from the Menus-Plaisirs. Among the name of the merchants who also provided furnishings is Perrache (Peraches), who sold a clock for the Salle des Menus-Plaisirs at Versailles in 1752.

Two names, Peraches on the brass plate inside and St. Germain on the frame, appear on a cartel clock in German private ownership. On the face of the clock Francois Dominice is mentioned as maker. This clock is probably the one which Peraches sold in 1752. It is 83 cm. (32.7 in.) high and 50 cm. (19.7 in.) wide. The gilding shows the ormulu tone; the casting and chasing ranks with the works of Caffieri and Cressent. A figure of Diana resting decorates the top, a greyhound is jumping into her lap, at her feet is a putto, garlands form the frame, and rocaille work ends in a branch at the bottom with foliage hiding the pendulum. A small winged boy is kneeling on the garlands are birds can be seen on the branch work. The white of the face is not conspicuous.

A repetition is found in the collection of the king of Sweden. This clock is from Mynuel, one of the best-known clock-makers of Paris. It is signed with a crowned "C". The Diana figure is unchanged, the dog is not covered with foliage. The garlands end in a scroll and are more concentrated. The putto on the left shows a different pose, the same putto is on the right but the birds are lacking. The upper part of the frame is almost as large as the lower. The chasing is simplified but very effective.

The third variant is in the possession of Margraf & Co., an art dealer in Berlin. Here perhaps the clock in Sweden served as a model, though the effect is quite different. Diana and the hound are still there, the branches are more compact and the one in front of the hound has disappeared and the putto is lacking. The lower part becomes a scroll and the curve of the rocaille is from left to right. The surface of the face is larger in proportion. It is also signed with a crowned "C".



Adolph v. Menzel
Aus der Versteigerung der Sammlung J. M., Berlin am 18. November bei Rud. Lepke in Berlin

Casting and chasing show another workshop. The watch-maker is Gilles.

All three clocks are splendid examples of Paris interior decorating of 1750.

What does the crowned "C" mean? The usual assumption that it refers to Jacques or Philippe Caffieri can be discarded. The mark is found on good and bad bronzes of the period. The various other suppositions also do not seem feasible. Is it not possible that the "C" stands for *copié* or *copie*? The crown which is also found with other marks is important only in that it indicates a stamping officially permitted. E. Molinier's assumption that the crowned "C" was a control stamp of the guild is founded on the statutes of the guild, which were so often changed that they throw little real light on the subject.

The conclusion can be drawn that only the first mentioned clock came from the work shop of Saint-Germain and that the two other pieces are copies. The Diana figure was probably cast by Saint-Germain for all three clocks. The work on the two other clocks shows they must have been done in a good work shop. It is, however, very difficult to say what artist was responsible for them. Claude-Joseph Desgodetz had very close business connections with Saint-Germain, he may have made them, but this supposition is only hypothetical.

The same development of original and variant can be seen in the well-known clock (Rape of Europa) in the Musée de Louvre, also signed by Saint-Germain.

PAUL SCHUBRING: A MADDALENA BY FRANCESCO DI GIORGIO

In an article on Tuscan plastic of the quattrocento Planiczig attributed the bust of a youthful baptist in Berlin to Francesco di Giorgio, a Sienese. (Ill.) At the same time he confirmed certain conjectures of the author, namely that the deposition group in Osservanza near Siena shows Francesco's touch,

as well as the beautiful Magdalena in Santo Spirito. We now know that Francesco di Giorgio was in Florence with Verrocchio and here and in Urbino found his own style, and that he was able at that time to produce, in bronze and clay, fine and delicate works which were akin to Leonardo.

In addition to the other works ascribed to di Giorgio the author would attribute to him a half-length figure of St. Magdalena in terracotta, which is in the Victoria and Albert Museum and there designated as "Donatello School". Maclagen placed it as a sister or daughter of Desiderio's Magdalena in the Innocenti in Florence, but it is not Florentine and belongs to the second half of the quattrocento. Desiderio's Magdalena shows nothing ecstatic or heroic. This Magdalena shows life, longing. The old face indicates a beauty in youth, the eyes are hot, the lips alive, the body spent, long braids hang over the breasts. The Berlin bust shows the same characteristics, the London statue is better, more monumental. The same spirit can be seen in Francesco's angel on the altar in the Siena cathedral, in the angel girl in Berlin, which Planiczig also attributes to Francesco. — The Magdalena in Santo Spirito by Ambrogio della Robbia is full-length, but the upper part of the body is almost the same as the London figure even to details. This half-length figure the author places in the nineties. At that time the sculptor's work was divided between Naples and Siena. Is it too bold to surmise that his Naples impressions may have suggested the sensitive and ascetic expression? It certainly did not come from Florence. In Urbino it was that the artist matured and when he returned to his home his art showed a delicacy combined with monumentality.

VICTOR DIRKSEN: NEW ART IN THE ELBERFELD MUSEUM

The city museum in Elberfeld houses one of the best collections of painting in western Germany. In the original programme of the museum the collection was to be limited to a survey of the development of painting during the 19th century, especial stress being laid on landscape painting.

The display of German painting of the 19th century beginning with the romanticists is very extensive, showing fine examples of work by Leibl, Thoma, Truebner, Schuch, Feuerbach and Boecklin, together with a small but well-chosen collection of Marées' works. The German impressionists are represented by Liebermann, Corinth and Slevogt.

Constable heads the landscape painting outside of Germany. French painting can be seen in characteristic examples of work by Delacroix, Monticelli, Corot, Rousseau, Daubigny and Courbet. Among the French impressionists are Monet, Sisley, Signac, Cézanne and Renoir.

The collection has now been extended to include Dutch landscape painting of the 17th century, so that the full development of landscape is exhibited. A further presentation of a collection of modern art has brought the development up to date.

The artists of the "bridge" are well represented. Nolde can be seen in a seascape and the "Yellow Nudes of 1912", one of the artist's most important works. Schmidt-Rottluff's "Coast Landscape with Sail Boats" (1910) shows his new manner. Kirchner is represented by "Bathing on the Beach", passionate in colour and form, Heckel by "Surf" with its almost lyrical atmosphere. The same manner is seen in Otto Mueller. Christian Rohlf is represented by a beautiful autumn landscape. Expressionism, now almost classic, can be seen in works by Felixmueller, Max Burchartz, Heinrich Nauen, Weisgerber, Georg Kars, Jawlensky and Erbsloh. There is a fine still-life with rhododendron and the head of an old peasant woman by Paula Modersohn. Hans Gross-Heide is also represented by two pictures. Unold by a street scene and Hofer by a still-life. An important acquisition is "The Girl in the Red Hat" by Edvard Munch. Feininger and Pfeiffer-Watenphul can also be seen.

New French painting is headed by a fine marine by Signac. One of the most important pictures in the museum is a Picasso, a painting from the blue period showing a rope walker and his son. Further exhibits show Vlaminck, Othon Friesz, Maurice Barraud and Kees van Dongen.

The graphic art of the more recent artists is shown in temporary exhibits in the print room. There is also a valuable collection of modern plastics, among these works by Bernhard Hoetger, Renée Sintenis is seen in a series of bronzes, de Fiori, in a bronze self-portrait bust. Lehmbruck is well represented. Latterly sculptures by Georg Kolbe, Hermann Haller, Milly Steger and Arno Breker have been added.

Spitzweg Serenade
Aus der Versteigerung der Sammlung Max Böhm-Berlin am 28. Januar 1931 bei Rud. Lepke in Berlin

ENGLISH SUPPLEMENT

ERWIN ROSENTHAL: MARZELL VON NEMES

In Hungary Marzell von Nemes' name will live on in his gifts and foundations, a man, whose youth was filled only with the highest aims, and who, after he became financially independent, turned his energies to art collecting. The rapidity, with which he gathered together his collections, might seem overwhelming to the average person, but an astonishing artistic talent directed this feverish activity. There was scarcely any field of art in which he did not become interested, but his passion directed itself principally toward French impressionism, gothic velvets and antique glass. He was in fact primarily a painter and it was in colour that he sought to find the expression of life. This is what caused him to endeavour to express himself with the brush and here it was that he soon developed his own palette. He sketched as a master and his palette was artistically mature, but he never did any academic work which might have given his works a formal assurance.

Academic training, however, would have had no value for him. He could discuss Titian, Greco or Rubens in detail and one felt that he had found an entrance to the artistic being of the master, which was not open to other humans. To-day we forget too easily that this very affinity it was. which drew him to Courbet and Manet, to Cézanne and Renoir, before they had become great, that he collected Greco's when only a few had anything to say of this artist's mystical colouring, and that he bought those fine portraits of men from the old English school at a time when others were considering only the portraits of women.

It is true that at times he had to sell the larger part of his collection, but people who scoff at this mixture of collecting and speculating have not been able to gage his spontaneous individuality properly. In accordance with his extraordinary aims his life was guided by its own laws. This naturally led to isolation at least externally. His energy he expended for others. He himself stood alone, but in the depth of his being there was a kindness, which anyone coming in contact with him could feel.

A short time ago Kokoschka endeavoured to paint a portrait of the deceased, but it is difficult to reproduce features whose chief characteristic lies in inner tension expressed and in animation.

MAX J. FRIEDLAENDER: THE PERSONALITY OF JAN GOSSART

Gossart was in Rome — 1508. The first and immediate result of this visit was evident less in the subject matter of his pictures than in the

style. In accordance with his Netherland schooling he was a mannerist miniature painter. In the south his interest was aroused in monumentality. From statues he learned how human beings really stand and sit. As his knowledge of form increased, his imaginative ability decreased. In composition he was dependent. He copied Jan van Eyck and Duerer and was, so to speak, a copyist of objects, he was dependent on models. More sure of himself in portraiture than in invention, several years passed after he was in Rome, before he ventured to attempt a mythological theme.

In Italy he saw little. He may have learned something from Lionardo's pupils. His lighting, modelling, the broad form, the chiaroscuro, the choice of colours in the London Epiphany remind one of Ambrogio da Predis. He failed to see the country, the connection between art and nature, the picturesque disorder, the sublime melancholy of time-ravaged ruins.

He felt himself an architect, used buildings wherever possible, in Gothic style, and did not cease to use them even after he had been in Italy. His interiors are more or less classic. Buildings were for him a means of systematising his composition and of indicating perspective, a means of producing the illusion of depth, a background for his figures.

In Rome the master studied antique statues and found there an ideal which he proclaimed in the north. In bold and loud contradiction to Gothic asceticism he forms his flesh-like and muscular bodies. He regards the body as an organism held in place by its framework of bones and capable of manifold movement through its muscles and ligaments.

His drawing is in constant combat with the plane of his picture. His lines run into the depths to return from an invisible background. They swing into curves. Gossart loves curves, with a secret inclination to mathematical entireness, he loves the circle, the wheel, centralisation. He seeks movement as a mark of vitality; but his manner of vision requires a patient model. It is less the cause of the action which interested him than the result. His figures seem to move merely for the sake of movement.

With the illusion of space and solidity, the importance of the frame is increased, therefore his use of architecture. His use of colour is not primary, not of atmospheric value, but secondary, a characteristic of the material. He preferred blues and grays, his reds are usually dark madderlake. His pigments are finely blended and the surfaces polished with the smoothness of a ceramic product. This pleased his noble patrons. In his carefulness and conscientiousness in the application of his paint Gossart maintains the Netherland tradition, although the length of time required for completion, entailed thereby, was not in keeping with his nature.

In stone material he saw man and woman nude, yet the padded bone-framework of his nude figures do not produce the effect of marble, nor are they flesh-like, they are rather smooth and hard like glass.

Human beings are for him man or woman. He accentuates the physical characteristics of the sexes, the muscles of the man, the soft roundness of the woman; and always the same woman, the same ideal, plump with dark eyes, curved mouth, strong but somewhat receding chin, broad cheeks, short nose, curly hair, a lock over one ear. Flemish sensuality and animal lack of spirituality are softened by cool academić intelligence. In so far as Gossart observed nature he was in danger of being vulgar. As the nude in the north was always frought with guilt, Gossart felt that he was a reformer, there was something of a bad conscience in his nude, his figures are not elementary, not natural and innocent, but rather artificial, daring, forbidden sensation.

To his generation fell the task of absorbing a heterogeneous mass of style elements. For this creative fire and a depth of feeling was necessary, which Gossart did not have. What van Maders tells of Gossart's wild living rounds out the picture of his character.

His achievement in history lies chiefly in his increase in the demands for correctness, solidity and exactness. With healthy manliness he opposed the sentamentalism, which started with Massys, and the suavity of Joos van Cleve; he also conquered the arbitrariness of the mannerists. Since he went about considerably in the Netherlands he influenced various masters, such as B. van Orley, Lucas van Leyden and Jan van Scorel.

Art production for him was the creation of forms which none other could accomplish, and especially the illusion of reality in three dimensions.

ALFRED SCHARF: AN UNKNOWN PORTRAIT BY DOMENICO GHIRLANDAIO

Vasari mentions Domenico Ghirlandaio several times as a portrait painter, whose characteristics he designates as animation (vivezza), naturalness (naturalezza) and similarity (similitudine). The first two characteristics are evident in the profile portrait of an elderly man in fresco, from the

private collection of Lord Grimthorpe, here reproduced for the first time.
This plasticly modelled half-length portrait stands out against a gray ground. Characteristic for Ghirlandaio is the unsoftened application of colours, with the individual brush strokes in evidence, a method which serves to bring out the natural expression. The picture is well preserved with the exception of parts of the robe and the hair at the back of the head.
Ghirlandaio's portraits vary considerably from those of his predecessors and contemporaries with the exception of those by Verrocchio, who also portrayed genre reality and was a representative of individualist bourgeoise art. Upon this similarity of artistic understanding is based the supposition that Ghirlandaio worked in Verrocchio's workshop. And it is true that, with one exception, his portraits may have been influenced by Verrocchio. They are cool, without pathos, serious, show sharp observation and a clever distribution of accents, in fact he is perhaps the first realist portraitist. The portrait in question is probably that of a Florentine citizen, who as yet has not been identified.
In style it may be classed with the master's early works, the frescoes in the Collegiata at San Gimignano, the Sistine chapel and the Sassetti chapel in S. Trinità in Florence, that is, between 1475 and 1485. In all of these frescoes there are numerous portraits. Interesting is a comparison of various details, for instance, the finely drawn veins along the temple of the man on the right in the "Funeral Procession of St. Fina" (San Gimignano) and those on the temple of the man in this portrait, or the treatment of the beard growth of the bishop in the same fresco and that of the disciple in the Sistine chapel.
This portrait was probably not a part of a composition with many figures, for most of Ghirlandaio's frescoes of this sort show figures standing close together. On the other hand there are individual portraits by Ghirlandaio of Francesco Sassetti and his wife and later of Giovanni Tornabouni as founder figures in an attitude of adoration. This portrait may have been in such a founder portrait. In treatment and composition it is nearer the Sassetti picture than the Tornabouni.

R. NISSEN: MASTERPIECES OF OLD ECCLESIASTICAL ART FROM WESTFALIA

There has not been an exhibition of similar importance in Munster since 1879. The extent of time covered by the exhibition is indicated by the so-called travelling-chalice of St. Ludgerus, 8th century, from the abbey in Werden, and the silver abbot-staff which belonged to the abbot, Kropf von Bredelar, dated 1789, from the Darmstadt State Museum. Among the most valuable exhibits are the Rogerus altars and the Imad Madonna from Paderborn, the Beckum Prudentia shrine, the Stromberg stone image of the Holy Virgin by the master of the Kappenberg double grave and the Eisenhut silver treasure from the Herdingen castle. A second department of the exhibition shows precious lithurgical manuscripts and prints.
An astonishing display of eccleciastical paintings completes this extensive exhibition. Here for the first time it has been possible to show side by side the still disputed works of Master Conrad of Soest, the Niederwildungen altar and the panels of the Dortmund church of St. Mary, and the panels of Soest owned by the museum. The most important works of Conrad's school and his Westfalian contemporaries can also be seen. From a master who is very near to Johann Koerbecke, possibly even Koerbecke himself, are eight small panels from the church of St. Mary at Iserlohn, showing scenes of the life of the Virgin. A "Coronation of the Virgin" by the same master is now owned by a Berlin art dealer.

M. D. HENKEL: THE A. BONGER COLLECTION IN AMSTERDAM

Collectors of art, in the Netherlands, during the 19th century, usually included pictures by French artists in addition to those by their own masters in their collections, if they were at all interested in contemporary art. And it is this fact which makes the Fodor collection in Amsterdam and the Mesdag collection in The Hague valuable.
Although these two collections have included important artists in their lists, there are none of the great impressionists to be seen. Herein lies the difference between these collections and that of Mr. A. Bonger of Amsterdam, for Mr. Bonger has acquired pictures by the most important representatives of French painting from the last quarter of the 19th century, and they were purchased before the artists became famous.
Mr. Bonger was in Paris as a young man and the first great exhibition of impressionists in 1880 made an indelible impression on him. Through Theodor van Gogh, the art dealer, Mr. Bonger became acquainted with Vincent van Gogh, whose self-portrait he acquired, a striking portrait in light and strong colours. From van Gogh's Paris period is also the small Montmartre landscape, a

view of the suburb in the evening with smoking chimneys and a rising moon, quite Dutch in atmosphere. This is lacking in the "Corn Field near Arles", painted two years later. Here the northern melancholy is gone, the sun of the south has driven away the clouds. From his last period is a landscape with a small, low, peasant house (Ill. 2) with high trees in the background, the tree-tops trembling and a secret unrest in the vibrating outline of the walls. The paint was scarcely dry on this picture, when the artist's friends were called to his death-bed.

At the funeral Mr. Bonger met for the first time Emile Bernard. This meeting developed into a friendship which has continued to the present time. In the Bonger collection there are several works by Bernard, who is also an engraver, a sculptor, an art weaver and an important art critic. His portrait of himself (Ill. 3) is from his Spanish period, as of himself (Ill. 3) is from his Spanish period, as are several landscapes, which show Cézanne influence. Artistically important is a large colourful tapestry with realistic figures. Another work by Bernard of very different nature is a carved wooden frame for a mirror, in soft colours. It was through Bernard that Mr. Bonger became interested iu Cézanne.

All the Cézanne pictures in this collection are from the master's middle period, when he lived in Antwerp; a breakfast, a vase with flowers and a landscape. The still-life is especially characteristic. Here he rises above chance reality in his fruits and flowers and lends to their pure forms a delicate shaded colour value (Ill. 8), and in so doing often approaches a decorative constructive ideal. This is also true of the landscape (Ill. 4).

From another artist Mr. Bonger has a large number of pictures and from his various periods, that is, Odilon Redon. Where Cézanne and Bernard appeal to the senses, Redon is spiritual, he lives in another world, the world of dreams, the world of darkness, which can only be expressed in black and white. Herein he is closely related to the German romanticists. His best work is to be found in his lithographs and his drawings. All of his black and white works show a hidden tragedy in contrast to his coloured pictures which emanate a naive happiness. Redon is also connected with Rodolphe Bresdin, another romanticist, who was not without influence on his art. Mr. Bonger has a small drawing by Bresdin, which might be an illustration for one of Andersen's Fairy tales. Mr. Bonger's activity as a collector has not been confined entirely to pictures, he has acquired a very fine and extensive library.

Wilhelm Trübner — Stilleben. Größe 60 : 75 cm

Aus der Versteigerung der Sammlung Max Böhm-Berlin am 28. Januar 1931 bei Rud. Lepke in Berlin

ANSCHRIFT FÜR DIE SCHRIFTLEITUNG:

Professor DR. GEORG BIERMANN, Berlin-Friedenau, Wiesbadener Str. 13. Telephon: Rheingau 7138

REDAKTIONELLE VERTRETUNGEN:

BERLIN: Für alte Kunst und den Kunstmarkt: Dr. Alfred Scharf, Berlin W 30, Martin-Luther-Straße 86. Fernspr. Cornelius 4350. Für neue Kunst: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Wilmersdorf I, Laubenheimerplatz 8. Fernsprecher Rheingau 5867
MÜNCHEN: Für alte Kunst und den Kunstmarkt: Dr. Hubert Wilm, München, Leopoldstraße 141. Fernspr. 34072. Für neue Kunst: Dr. Franz Roh, München 39, Pickelstr. 11. Fernspr. 60277
DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden, Blumenstraße 96
FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Wiesenau 2
KÖLN: Karl O. Jatho, Köln, Oberländerwall 28
WIEN: Dr. St. Poglayen-Neuwall Wien II, Venedigerau 1/11
ZÜRICH: Dr. S. Giedion, Zürich 7, Doldertal 7
ANTWERPEN: Georges Marlier, Antwerpen, 54 Lange Altaarstraat
DEN HAAG: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Schenkkade 233
LONDON: Für alte Kunst, Museen und Kunstmarkt: H. Whitman, London NW6, 152 Belsize Road
Für moderne Kunst: M. Neven — du Mont, London SW7, 8 Wetherby Place
PARIS: Pierre du Colombier, Paris VIIe, 17 Avenue de Breteuil
ROM: Dr. Ludwig Schudt, Roma, Via Gregoriana 28
MADRID: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12
PRAG: Dr. Oskar Schürer, Prag, Vorechovka 457
WARSCHAU: Dr. Mieczysław Sterling, Warschau, Chmielna 2
NEW YORK: Dr. Frank E. Washburn Freund, New York City, 11 East 54th Street
MOSKAU: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu 92
KAPSTADT: Dr. Fritz Bodmer, Lecturer at the University of Cape Town, Südafrika
CALCUTTA: Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität
TOKYO: Dr. C. v. Weegmann, Tokyo, Fuka yoyogi sanya 101

VERTRETUNG DER WERBEABTEILUNG:

DORLAND G.M.B.H., BERLIN W 15, Kurfürstendamm 211. Fernsprecher Bismarck 2474 nebst Filialen in New York, London, Paris für allgemeine Anzeigen und den Kunstmarkt in England und Amerika.

Für den deutschen Kunstmarkt:
BERLIN: Joh. de Neve, Berlin-Friedrichshagen, Kastanien-Allee 10, Fernsprecher: F 4 Friedrichshagen 7428
MÜNCHEN: Karl Barth, München, Konradstraße 4. Fernsprecher: 35974
WIEN: Neue Galerie Otto Nirenstein, Wien I, Grünangergasse 1. Fernspr. 70148

Für den französischen Kunstmarkt:
PARIS: Mad. R. Martineau, Courbevoie (Seine), 19 rue du Chemin-vert

---

Verlag KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstraße 6. Fernsprecher 13467
Postscheckkonto Leipzig 2207. Bankkonten: Girozentrale Sachsen, Zweigstelle Leipzig, Roßplatz 7. Auslands-Zahlungen: Kreditanstalt der Deutschen, Prag; Banca Comerciale Italiana, Mailand.

REDAKTIONSSCHLUSS		ERSCHEINUNGSTERMIN	
Heft 2	15. Januar	Heft 2	22. Januar
Heft 3	29. Januar	Heft 3	5. Februar
Heft 4	12. Februar	Heft 4	19. Februar

Man bezieht den CICERONE durch die Post, durch den Buchhandel oder durch den Verlag direkt

Bezugspreis vierteljährlich (für 6 Hefte) M. 9.—, Einzelheft M. 1.75

Für England beträgt der Bezugspreis halbjährlich	1 £
für die U. S. A.	5.— $
für Frankreich	120.— ffrs.
für die Schweiz	25.—sfrs.,
für die Tschechoslowakei	160.— kč

(sämtlich inklusive Porti)

Ausländische Abonnenten können in Noten ihrer Länder oder mit Schecks in der Valuta ihres Landes zahlen

C 4821

ANGEBOTE ERSTKLASSIGER WERKE
FRÜH-DEUTSCHER, NIEDERLÄNDISCHER
UND ITALIENISCHER MEISTER
— EINZELN UND GESCHLOSSENE
SAMMLUNGEN — ERBITTEN

VITALE BLOCH & Co.
BERLIN W 10 / VICTORIASTRASSE 33

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.